Bosshardt, Clara

Sprachlich-stilistische studien zu Brentanos romanzen vom rosenkranz





Sprachlich-stilistische Studien zu Brentanos Romanzen vom Rosenkranz.



Inaugural-Dissertation
der
Philosophischen Fakultät der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von

Clara Bosshardt
von Zäziwil (Kt. Bern).

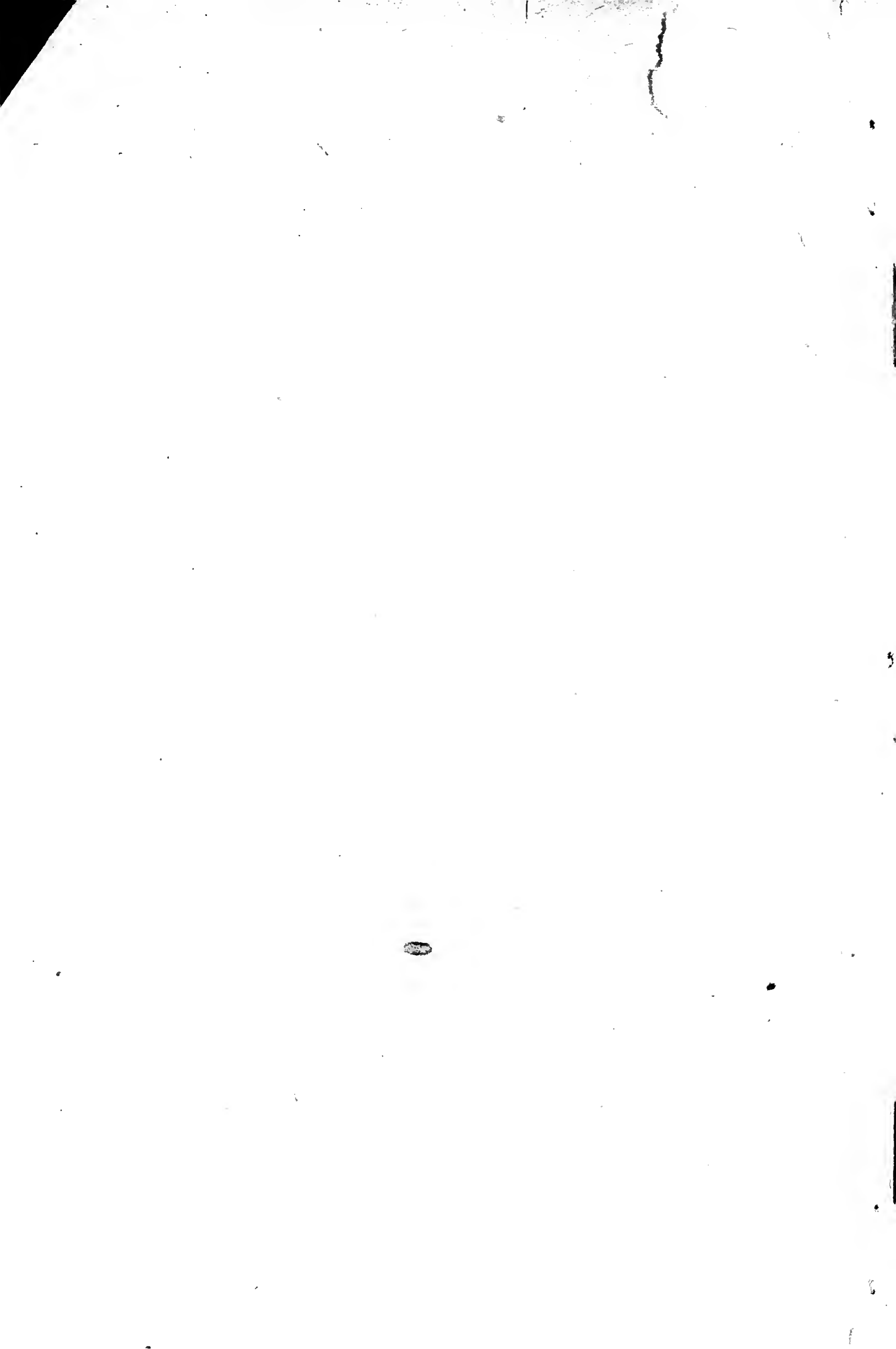


Von der Philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. H. Maync angenommen.

Bern, den 12. Dezember 1919.

Der Dekan:
Prof. Dr. Otto Schultheß.

1920.
Ludwig Hahn'sche Druckerei, Heidelberg (Baden).



Meinem Vater
in dankbarem Andenken gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literaturangaben 9

Einleitung 13

I. Vorbemerkungen 13

II. Der romantische Stil 15

III. Einschränkungen, die sich aus Anlage und Ziel des Werkes ergeben 16

I. Abschnitt.

Der Gefühlsgehalt der poetischen Sprache. 21

A. Poetisch wirksame Wörter. 21

1. Vorherrschen der Substantive und Adjektive . 22
2. Das summierende Verfahren 23
3. Blüten- und Pflanzenreich 25
4. Sinneseindrücke 26
5. Gefühlsanteilnahme: Allgefühl, Beseelung, Uebertragung . . . 28
6. Eigenart der sprachlichen Vorstellung . . . 31
7. Der literarische Faktor in Brentanos Sprache 33
8. Neigung zu Prunk und Rhetorik Parallelkonstruktion 34
9. Poetische Worte im engern Sinn 38

B. Altertümliche Faktoren. 39

1. Adverbiale Bestimmungen 40
2. Schwach deklinierte Feminina 40
3. Wortbildung 42
4. Wortschatz 42

Seite

5. Genitive 43
6. Nachgestelltes unflektiertes Adjektiv 49
7. Dem Volkslied entnommen: verdoppeltes Subjekt 51
8. Partizipialformen 52
9. Inversionen, Doppelbeziehung, Wortspiel . . 56

C. Mythologie 64
D. Volkstümliches 66
1. Dem Volkslied Entnommenes 66
2. Sprichwörter und stereotype Wendungen . . 66
3. Volkstümliche Elemente 71
a) Kaufmannssprache und Kanzleistil . . 72
b) Familiäre Umgangssprache 72
c) Beteuerungen 74
d) Volkstümliche Syntax 75

E. Klangwirkungen 77

II. Abschnitt.

Die logischen Beziehungen. 79

A. Verben 79
B. Reine Beziehungswörter und syntaktische Beziehung 81
C. Logische Schnitzer 99
D. Katachresen 101
Rückblick 104

Literaturangaben.

1. Ausgaben der Romanzen:

1. Clemens Brentanos gesammelte Schriften, herausgegeben von Christian Brentano, 3. Band, Romanzen vom Rosenkranz. Frankfurt a. M. 1892, Verlag Sauerländer (der sog. erste Böhmer'sche Druck).

2. Clemens Brentano: Romanzen vom Rosenkranz, herausgegeben von Max Morris, Berlin 1908, Verlag von Conrad Skopnik.

3. Clemens Brentano: Romanzen vom Rosenkranz, herausgegeben von Viktor Michels. Der Gesamtausgabe vierter Band, München und Leipzig 1910, Verlag Georg Müller.

4. Clemens Brentano: Romanzen vom Rosenkranz. Unter erstmaliger Benutzung des gesamten handschriftlichen Materials herausgegeben und eingeleitet von A. M. von Steinle. Trier 1912, Petrus-Verlag. (Eine neue Auflage soll demnächst erfolgen.)

5. Die Ausgabe der Romanzen in der Auswahlausgabe Brentano'scher Werke von Max Morris im Hesse'schen Verlag, Leipzig 1905.

2. Uebrige Werke Brentanos:

1. Alle in der großen Schüddekopf'schen Ausgabe, Verlag Georg Müller, München und Leipzig, seit 1909 erschienenen Werke.

2. Die übrigen Werke Brentanos in der Ausgabe von Christian Brentano, Frankfurt a. M. 1852, Verlag Sauerländer.

3. Herangezogen habe ich auch die Auswahlausgaben Brentano'scher Werke von Max Morris im Hesse'schen Verlag, Leipzig 1905 und von M. Preitz, Bibliographisches Institut 1914, sowie die im 146. Band von Kürschner's Deutscher Nationalliteratur von Max Koch gegebenen Auszüge.

3. Für die Biographie:

1. Diel-Kreiten: Clemens Brentano, ein Lebensbild. Freiburg 1877/78.

2. Reinhold Steig: Achim von Arnim und die ihm nahe standen. 1. Band: Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894.

3. Briefwechsel Brentanos mit Sophie Mereau, herausgegeben von H. Amelung, Leipzig 1908.

4. Frühlingskranz, Briefwechsel zwischen Clemens und Bettine Brentano, herausgegeben von Paul Ernst und H. Amelung im Insel-Verlag, Leipzig 1909.

5. Eine Freiburger Dissertation von 1915 über Brentanos religiösen Entwicklungsgang von Leodegar Hunkeler.

6. Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik, Leipzig 1908; Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1902 (Verlag Haessel).

4. Für die sprachliche Untersuchung:

A. Allgemeines.

1. Ernst Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft, 1. Band, Halle 1897, Verlag Niemeyer. 2. Band Stilistik Halle 1911.

2. Wilhelm Scherer: Poetik. Berlin 1888.

3. Rudolf Lehmann: Deutsche Poetik. Handbuch des deutschen Unterrichts an höhern Schulen, herausgegeben von Adolf Matthias, 3. Band, 2. Teil, München 1908, Verlag Oskar Beck.

4. Richard M. Meyer: Deutsche Stilistik. Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen, herausgegeben von Adolf Matthias, 3. Band, 2. Teil, München 1906, Verlag Oscar Beck.

5. W. Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters; Bausteine zu einer Poetik. E. Zeller gewidmete philosophische Aufsätze, Leipzig 1887.

6. Müller-Freienfels: Persönlichkeit und Weltanschauung, Leipzig-Berlin 1919, Verlag B. G. Teubner.

7. Theodor A. Meyer: Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, Verlag Hirzel.

8. Eduard Engel: Deutsche Stilkunst, 15. Auflage, Wien Leipzig 1912.

9. Richard Maria Werner: Lyrik und Lyriker. Hamburg-Leipzig 1890.

10. Jacob Minor: Neuhochdeutsche Metrik, 2. Auflage, Straßburg 1902, Verlag Trübner.

B. Spezielles.

1. Hermann Petrich: Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878.

2. Minde-Pouet: Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897, Verlag Emil Felber.

3. Gustav Roethe: Brentanos Ponce de Leon. Säcularstudie, in den Abhandlungen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, neue Folge Bd. VI. (1901).

4. Martin Pörner: Dissertation Greifswald 1911. Die E twicklung des bildlichen Ausdrucks in der Prosa Klemens Brentanos.

5. Ludwig Streit: Dissertation Erlangen 1910. Untersuchungen zum Stil der Märchen Clemens Brentanos.

Einleitung.

I. Vorbemerkungen.

Die Romanzen vom Rosenkranz von Clemens Brentano haben von jeher die Aufmerksamkeit der Literarhistoriker auf sich gezogen, als Torso einer großangelegten, als Lebenswerk geplanten Dichtung einer genialen, sprachschöpferischen Dichterpersönlichkeit. Max Morris und Viktor Michels haben den Romanzen Spezialstudien gewidmet, in denen Entstehung, Art und Ziel des Werkes wohl ziemlich erschöpfend behandelt sein dürfte.

Wenn ich mich trotzdem der Dichtung zuwende, so geschieht es hauptsächlich, um durch stilistische Beobachtungen die von ihnen bisher gewonnenen Resultate zu stützen oder zu modifizieren und an Hand einer großen Dichtung dem Wesen der Sprache als Kunstmittel näher zu treten und einen Einblick zu gewinnen in den Vorgang des dichterischen Schaffens.

Der Weg über sprachlich-stilistische Beobachtungen ist in neuerer Zeit häufig und nicht fruchtlos eingeschlagen worden; aber eine solche sprachlich-stilistische Untersuchung bietet viele Schwierigkeiten. Erst während der Arbeit sind mir diese recht deutlich geworden und haben mir gezeigt, daß es nicht immer möglich ist, alle Voraussetzungen zu erfüllen.

Ein großer Uebelstand liegt schon darin, daß kein einheitlicher Standpunkt möglich ist, weil man einerseits vom Dichter selbst, seiner Absicht, seiner Anlage und Eigenart ausgehen muß, andererseits aber doch an den eigenen, subjektiven Eindruck für das Urteil gebunden ist. Es ist dies der Zwiespalt zwischen

Produzent und Konsument, der bis jetzt von keiner Poetik überbrückt wird.

Besonders groß sind die Schwierigkeiten da, wo es sich, wie es meist der Fall ist, nicht um Zeitgenossen handelt. Damit sind nicht sprachhistorische Unterschiede gemeint, die würden ja bei Brentano ziemlich wegfallen. Aber bis man der Sprache einer Zeit gerecht werden kann und den Wörtern die der damaligen Zeit entsprechenden Gefühlswerte beizulegen versteht, müßte man sie schon durch und durch kennen, von Weltanschauungen und Bildungsstand bis hinab zu den ökonomischen Verhältnissen und den unzähligen Faktoren des täglichen Lebens, was einem kaum für die eigene Zeit glückt, geschweige denn, wenn man seither gewonnenes Wissen ausschalten muß. — Diesem Uebelstand versuche ich dadurch einigermaßen abzuhelfen, daß ich nach der in den Literaturangaben angeführten Untersuchung von Hermann Petrich über den romantischen Stil die sprachlichen Eigenheiten der damaligen Zeit in einem besondern Abschnitt zusammenstelle.

Die Hauptschwierigkeit aber besteht darin, ein richtiges Einteilungsprinzip zu finden. Der Fehler liegt da in der Unsicherheit und den vielfachen Widersprüchen derer, bei denen wir die grundlegenden Begriffe und Voraussetzungen für solche Arbeiten suchen müssen, bei unsern Aesthetikern. Am schlimmsten ist der Umstand, daß sich über die sprachliche Funktion unseres Geisteslebens kaum etwas Haltbares findet, und die Ansätze, einiges Licht in diese dunklen Seelenfunktionen zu bringen, über tastende Versuche nicht hinaus kommen oder sich auf unheimlichen Umwegen bewegen, die ein Lebensstudium kaum erschöpfen könnte, indem sie auf Schwingungsunterschiede der Laute und solche Dinge ihr Augenmerk richten, wobei selbstverständlich die Fülle der Beziehungen in aussichtsloser Ferne der Aufklärung harren muß. — Die Selbstbeobachtung kann leider nicht viel helfen; sie versagt darum fast gänzlich, weil die Eindrücke, die die sprachlichen Gebilde auslösen, unendlich flüchtig sind und sich unter dem prüfenden Blick des Verstandes sofort chamäleonartig verwandeln. Die Fülle der sprachlich-stilistischen Beziehungen ist so groß, die Beziehungsmöglichkeiten sind so zahlreich wie die Faktoren des Lebens selber, und daß für diese kein einheitliches

Einteilungsprinzip gefunden werden kann, ist eine allgemeine Erfahrung. — Um dieser Schwierigkeit auszuweichen, habe ich nun einen Weg eingeschlagen, der methodisch wohl nicht unanfechtbar sein dürfte, aber für mich einen Ausweg bedeutet. Ich habe den allgemeinen Eindruck, den die wiederholte Lektüre der Romanzen auf mich machte, als Ausgangspunkt genommen und die sich bei der Einzeluntersuchung ergebenden Resultate im Hinblick auf jenen Ausgangspunkt eingeordnet. So hat sich die wohl nicht einwandfreie aber übersichtliche Einteilung ergeben.

II. Der romantische Stil.

Hermann Petrich hat in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts versucht, wesentliche Merkmale des Stils der Romantiker zusammenzustellen und auf solche Weise ein einheitliches Bild der Romantik zu schaffen. Er geht dabei hauptsächlich von der romantischen Schule aus und fußt ganz besonders auf Tieck. Was er an wesentlichen Punkten findet und aufstellt, gibt einen guten Einblick in romantisches Wesen und Denken überhaupt, wenn man auch nicht verkennen darf, daß Vieles sehr unvollständig bleibt und heute veraltet ist. Besonders können wir seinen Standpunkt, in der Romantik eine pathologische Erscheinung zu sehen, nicht mehr einnehmen. Ihm ist die Usurpation der Phantasie Hauptmerkmal und Hauptfehler der Romantik. Sie zieht

a) den zu geringen sinnlichen Gehalt der romantischen Bildlichkeit,

b) den Hang zum Archaismus,

c) die Mystik des Stils,

die er als die drei Haupteigenheiten des romantischen Stils hervorhebt, als Konsequenz nach sich.

Für alle Punkte, die Petrich in seinem Büchlein als allgemein romantische Tendenzen aufstellt, könnte Brentano als Kommentar dienen, vielleicht sogar besser als Tieck, weil er ein viel feineres Gefühl für die Sprache hatte, oder kurz gesagt, weil er, wenigstens nach unsern heutigen Begriffen, ein größerer Dichter war. Sprach-

vergewaltigungen, wie sie sich bei Tieck finden, z. B. die nach bloß ungefährer Analogie gebildeten altertümlichen Ausdrücke wie etwa das Anhängen eines stummen e im Nominativ bei Wörtern, denen es nie zukam, die in der Genoveva und im Oktavian häufig begegnen und ein unangenehm ekles Gefühl erregen, wie jede gefühlsmäßig empfundene Unrichtigkeit, läßt sich Brentano in feiner Sprachbegabung viel seltener zuschulden kommen, außer zu komischen Wirkungen, wo sie aber am Platze sind. Er vermeidet überhaupt die gesuchte Altertümelei, der Tieck oft verfallt. Gewiß kommen auch bei Brentano Verstöße gegen unser Sprachgefühl vor, aber doch nur an Stellen, wo sie durch rhythmisch-metrisch übergroße Schwierigkeiten entschuldigt werden können. Am auffälligsten sind etwa der Plural »die Chore« statt »Chöre« und der Nominativ »der Stare« statt »Star«. Beide stehen in der Assonanz und werden also durch die Assonanzschwierigkeiten der Romanzen erklärt. —

Wenn nun auch die Hauptergebnisse der sprachlichen Untersuchung an den Romanzen vom Rosenkranz mit denen von Petrich's Studie zusammenfallen, da ja für das Wortspiel, wo Brentano eigene Wege geht und seine reiche Sprachbegabung am deutlichsten zutage tritt, in den Romanzen wenig Spielraum gelassen ist, so hoffe ich doch, daß wenigstens einzelnes Brentano Eigene sich ergeben und grade die Analogie zu den übrigen Romantikern manches erhellen werde.

III. Einschränkungen, die sich aus Anlage und Ziel des Werkes ergeben.

Manche Eigentümlichkeit des Stils der Romanzen ist in ihrer eigenen Sphäre begründet.

Die Stoffwahl entspringt dem romantischen Bedürfnis, von der Gegenwart loszukommen und in weite Fernen zu schweifen. Unbewußt mag wohl auch schon der religiöse Hang Brentanos,

der zwar erst viel später in seiner ganzen Stärke hervortrat, mitbestimmend gewesen sein.

Wortwahl und Ausdrucksweise weist ins Biblisch-Legendarische, ins Altertümlich-Mittelalterliche; die Antithese zwischen Sinnenlust und Seelenfrieden ergibt von selbst jene mittelalterlichen Formen, in denen dieser Gegensatz als der damals weltbewegendste am schärfsten ausgedrückt war. Brentano war mit mittelalterlichem Leben und Wesen vertraut, wie schon seine Quellenangaben und sein Bibliotheksverzeichnis zeigen.

Durch seine Beschäftigung mit dem Wunderhorn waren ihm auch die volksliedhaften Elemente gänzlich geläufig geworden. In ihnen liegt älteres Sprachgut aufbewahrt, denn das Volk ist an und für sich immer konservativ, und so kommt es, daß es uns ursprünglichere Formen zu bieten vermag, die freilich dann gern zu »Formeln« erstarren und leicht abgedroschen werden.

Noch ein anderes macht sich bei Brentano bemerkbar; es mag in seinem romanischen Blut tiefer begründet liegen, als das bei den andern Romantikern, die es nichtsdestoweniger ebenso emsig pflegten, der Fall war: es ist der Hang zu prunkvoller, den einfachen Formen des Volksliedes gerade entgegengesetzter Sprache, wie sie sich besonders in der spanischen Literatur findet. — Wie stark sich die Romantiker mit spanischer Poesie beschäftigten, zeigen schon die vielfach versuchten Uebersetzungen; deutlich geht es auch aus Bernhardi's Sprachlehre hervor, und in den Berliner Vorlesungen Wilhelm Schlegels wird das Spanische ausdrücklich als Muster hingestellt. — In der deutschen Literatur zeigt sich dieser Hang zu Pracht und außergewöhnlichem Ausdruck, der am deutlichsten in prunkvollen Bildern zutage tritt, etwa in der Literatur des 17. Jahrhunderts, in den Erzeugnissen der schlesischen Schule. (Fr. Strich hat in seiner Abhandlung über die Lyrik des 17. Jahrhunderts, in der Festschrift für Munckers 60. Geburtstag, München 1916 auf die Verwandtschaft des Stils der Romantik mit dem der Barocklyrik des 17. Jahrhunderts hingewiesen und letzteren, der sonst dem heutigen Menschen im allgemeinen ziemlich fremd und ungenießbar ist, feinsinnig interpretiert.)

Die Freude an farbenprächtigem Ausdruck einerseits und die Neigung zur schlichten Einfachheit des Volksliedes andererseits

scheinen sich gegenseitig auszuschließen. Beide dürften aber aus ein und demselben Bestreben hervorgehen, nämlich dem, die Sprache möglichst vom Alltagssprechen zu entfernen. — Trotz des gleichen Zieles aber wirken beide im Einzelnen einander entgegen, und Max Morris hat wohl recht, wenn er grade ihrem Kampf gegen einander einen großen Anteil an der Lebendigkeit der Sprache der Romanzen zuschreibt.

Anmerkung.

a) Die Zahlenausgaben sind nach der Ausgabe der Romanzen von Max Morris von 1903 gemacht, trotzdem mir die von Michels vorgeschlagene Reihenfolge restlos einleuchtet. Aber Morris allein gibt Auskunft über sein Verhältnis zum handschriftlichen Material und hat ein Lesartenverzeichnis.

b) Die Interpunktion ist bei Morris sehr mangelhaft, meist dem Böhmer'schen Druck folgend; aber auch die von Michels angebrachten Verbesserungen scheinen mir nicht durchschlagend genug zu sein. Der Einheitlichkeit zuliebe folge ich auch hierin der Ausgabe von Morris.

Das Hauptergebnis der sprachlichen Untersuchung an den Romanzen vom Rosenkranz möchte ich etwa so formulieren:

Brentano richtet sein Hauptaugenmerk auf den Gefühlsgehalt der Wörter; ihr logischer Grundgehalt und ihr Beziehungsgehalt dagegen sind ihm nebensächlich.

Für den Gefühlsgehalt der Wörter hat Brentano einen besonders fein ausgebildeten Sinn. Alles stellt er in den Dienst dieses Gefühlsgehaltes. Mit ihm operiert er gleichsam, und gerade das ist es, was ihn unserem modernen poetischen Empfinden so nahe bringt. Verstöße dagegen kommen kaum vor, es sei denn, daß sie inhaltlich, sachlich Gegebenem entspringen. Da kann allerdings nicht geleugnet werden, daß Brentano seine Phantasie hie und da überhitzt und manchem Verstiegenen Raum gewährt. Im sprachlichen Ausdruck aber greift er in Hinsicht auf den Gefühlsgehalt ganz selten fehl, nur etwa in der 16. und 19. Romanze, nach Michels den beiden zuletzt geschaffenen, die auch sonst vielfach matt sind und hinter den andern zurückstehen.

Für den logischen Inhalt und den Beziehungsgehalt der Wörter dagegen hat Brentano viel weniger Aufmerksamkeit übrig Ja Wörter, die nur Beziehungen ausdrücken und denen an und für sich gar kein Gefühlsgehalt anhaftet, behandelt er geradezu nachlässig. Daher finden streng sachliche, klar denkende Menschen in Brentano's Dichtung wenig Genuß, denn auf Schritt und Tritt begegnen ihnen Verstöße gegen Klarheit und Uebersichtlichkeit, ja sogar gegen die Verständlichkeit. Gewiß erklärt und entschuldigt sich manches dadurch, daß die Dichtung unvollendet geblieben ist und von fremden Händen abgeschrieben wurde. In einer endgültigen Fassung wäre wohl sehr vieles verbessert worden. Aber, wenn wir auch im jeweiligen Fall Verbesserungen annehmen, zeigt sich die Neigung zu ungenauen Beziehungen trotzdem deutlich genug.

I. Abschnitt.

Der Gefühlsgehalt der poetischen Sprache.

Brentano sucht möglichst viel Stimmungsgehalt in die Sprache seiner Dichtung hineinzubringen. Das geschieht:

A. indem er poetisch wirksame Wörter verwendet,

B. indem er den in altertümlichen Wörtern und Wendungen liegenden Stimmungsgehalt in seine Dichtung aufnimmt,

C. indem er durch dichterische Tradition mit besonderem Stimmungsgehalt versehene Wörter braucht,

D. indem er aus volkstümlichen Quellen solchen Stimmungsgehalt schöpft, und endlich

E. indem er den musikalischen Elementen Einlaß in seine Dichtung gewährt.

A. poetisch wirksame Wörter.

Brentano wählt mit Vorliebe poetisch wirksame Wörter, d. h. Wörter, die schon in ihrem Grundgehalt einen Gefühlsgehalt besitzen. In den einen liegt er im Anschauungsgehalt selbst, wie z. B. Sonne, Mond, Sterne, Blumen, Farben usf. Andere drücken an und für sich eine starke Gefühlsanteilnahme aus, z. B. Wonne, Weh, Lust, Liebe, Leid usf. Noch andere zeigen eine starke ethische Anteilnahme, die ihrerseits wieder eine Gefühlsanteilnahme voraussetzt, z. B. fromm, gut, keusch, rein, Sünde, Heiligkeit und viele andere.

1. Wie schon die Beispiele zeigen findet sich ein solcher gefühlsbetonter Grundgehalt vor allem bei Substantiven und Adjektiven, auch etwa bei Adverben, erst in zweiter Linie bei Verben, da in diesen schon ein viel stärkerer Beziehungsgehalt steckt. Wenn wir uns die Romanzen darauf hin ansehen, so bemerken wir, daß Haupt- und Eigenschaftswörter merkwürdig viel zahlreicher sind als die Verben. Als Beispiel seien nur gleich die ersten Strophen der 2. Romanze angeführt:

	Substantiv	Adjektiv	Verb
1.	Fenster	jung	spielen
	Epheuranken	schwankend	wecken
	Strahl	greis	
	Sonne		
	Laub		
	Schatten		
	Vater		
	Kosme		
2.	Kammer	schlummerstill	horchen
	Rosablanke	frisch	tragen
	Krug		füllen
	Bach		
	Born		
3.	Wasserspiegel	ernst	mahnen
	Alter		bezahlen
	Bote		sprechen
	Schuld		
	Haupt		
	Silberlocke		
4.	Schatten	betend	senken
	Stirne		beten
	Boden		
	Wasser		
	Geister		
5.	Tal	hoch	opfern
	Sänger	schallend	
	Blumen	wachend	

	Substantiv	Adjektiv	Verb
	Bäume	atmend	
	Wolken	wandelnd	
	Sonne	fromm	
6.	Kinder	grau	weinen
	Lallen	weiß	wachen
	Büßer	rot	
	Kosme	schwarz	
	Hütte		
	Rosen		

Selten sind es mehr als zwei Verben, die die oft über zehn gehende Anzahl der Substantive, Adjektive und Adverben binden müssen.

2. Aber noch etwas anderes soll aus diesen Beispielen hervorgehen, nämlich das, was ich das »summierende Stilverfahren« Brentano's nennen möchte; d. h. die einzelnen Wörter tragen, jedes für sich allein, beinahe die gleiche Stimmungsmöglichkeit in sich. Sehen wir z. B. die Substantive der 5. Strophe an! Sie wirken in einer Richtung, und durch dieses fortwährende Anschlagen des einen Stimmungsmomentes wird die Wirkung wie summierend verstärkt. Wenn wir von einer Strophe nur die Hauptwörter auseinanderreihen, so erschließt sich uns ganz sicher schon der Stimmungsgehalt der ganzen Strophe, und meistens läßt sich auch der logische Inhalt, d. h. die Beziehungen der Wörter untereinander, leicht erraten. Wie anders z. B. bei Hebbel, bei dem oft gerade in den merkwürdigen logischen Beziehungen der poetische Schwerpunkt liegt. Gewiß versteht auch Brentano, durch die Beziehungen überhaupt poetisch zu wirken, und sie in den Dienst der Stimmung zu stellen. Schon seine bekannte dialektische Begabung, die in den Romanzen besonders in den Streitgesprächen zwischen Apo und Meliore und in den satirisch-blasphemischen Reden des Moles zutage tritt, beweist das von selbst. Aber das eigentlich poetische Moment schöpft Brentano nicht aus der Beziehung; sie ist ihm nur Hilfe. Wenn z. B. ein Wort aus dem allgemeinen Stimmungsgehalt herausfällt, so wird ihm dieser gleichsam »occasionell« durch ein Nachbarwort verliehen, z. B. IV, 4.

Was ich von dem Summierungsverfahren Brentano's gesagt habe, wird einigermaßen gestützt durch:

1. Composita wie: Rosenblume
wundersüß
Glanzeswonne
Schlummerstille
kunterbunt
zornestoll und viele andere mehr.

2. Tautologische Epitheta wie:
fromm beten
müßiges Gesindel
feste Knoten
bunte Schlange
leichte Flore
kalte Eisesdecke
wilder Grimm
stille Mauern und andere mehr.

(So losgelöst aus dem Zusammenhange wird freilich der tautologische Charakter nicht so deutlich wie in den Romanzen selber).

3. Die Art des Gebrauchs des Beiworts überhaupt. Fast alle von Brentano gebrauchten Beiwörter, mit Ausnahme der in den Dienst der Antithese gestellten, fallen in die Rubrik des schmückenden Beiwortes, Ausdrücke wie:
goldene Locken
reine Jungfrau
fromme Tochter
liebreich lächeln
schüchtern sprechen
munter naschen und viele andere,
wo die Epitheta rein nichts zur Sache tun (erst im Zusammenhange wird dies ganz klar), kommen so häufig vor, daß Engel in seiner »Stilkunst«[1]) sagen kann, Brentano setze seine Beiwörter »beinah wie es Gott gefällt«. Er will damit sagen, Brentano vernachlässige das charakteristische Beiwort, und nach seiner Theorie hat dieses allein Berechtigung. So unnütz wie Engel es

[1]) S. 142.

darstellen möchte, ist aber das bloß schmückende Beiwort keineswegs. Gerade Brentano könnte als Beispiel dienen, wie wundervolle poetische Wirkungen mit seiner Hilfe erzeugt werden, indem es den im Hauptwort angeschlagenen Gefühlston einfach wiederholt und dadurch verstärkt.

Beweisend für die Summierungstheorie ist in gewisser Weise auch die Vorliebe Brentano's für die sächsische Genitivkonstruktion, sowie überhaupt die Neigung, bloße Beziehungswörter zu umgehen; doch kommen wir darauf später zu sprechen.

Zusammenfassend könnte man etwa sagen; Brentano sucht dadurch möglichst viel poetischen Gehalt in seine Dichtung zu bringen, daß er hauptsächlich Wörter aufnimmt, in denen ein solcher schon in der Grundvorstellung enthalten ist.

3. Dieser poetische Gehalt der einzelnen Wörter (er ist identisch mit dem gefühlstragenden oder gefühlserregenden Moment) kann nun ganz verschiedenen Ursprungs sein. Eine ganz besondere Stellung nimmt dazu das Blüten- und Pflanzenreich in Brentano's Dichtung ein. Nicht umsonst ist »Rosen« das in den Romanzen weitaus am häufigsten gebrauchte Wort. Immer wieder kehren auch: »Lilien«, »Kelche«, »Kränze«, »Tau«, »Blumen«, »Linden«, »Gärten«, »Früchte« und ähnliche. Auch Vergleiche und Uebertragungen aus dem Pflanzenreich sind häufig. Besonders Verben wie: »wurzeln«, »wachsen«, »blühen«, »verblühen«, »säen«, »duften«, »reifen« werden immerfort gebraucht. Ich nenne einige poetisch wirksame Beispiele:

Spricht: Wohl selig sind die Blüten,
Die du tötest im Schlafe;
Selig in der Nacht gepflücket,
Die in Unschuld sind empfangen,
Die nicht traf der Fluch der Sünde, I. 16.

In des ernsten Tales Büschen
Ist die Nachtigall entschlafen,
Mondenschein muß auch verblühen,
Wehet schon der Frühe Atem. I. 1.

Seine Augen brünst'ge Bienen,
Sie die süße Blume war. VII. 25.

Tauberauschte Blumen schließen
Ihrer Kelche süßen Kranz,
Und die schlummertrunknen Wiesen
Wiegen sich in Traumes Glanz. VII. 2.

Hierher fällt auch die wirkungsvolle Gartenpoesie der ganzen Pietro-Romanzen, ebenso die hübsche Szene XVI. 3 mit dem einsamen Blütenblatt, das ein Vögelein für einen Schmetterling hält. Gerade diesen Blumenepisoden verdankt Brentano stärkste lyrische Wirkungen. Ganz besonders sind hier die in der 14. Romanze gebrauchten, dem Hohelied entnommenen Vergleiche zu nennen. Bei andern wird die Uebertragung weniger stark gefühlt:

Recht in Schmerzen soll't ich wurzeln,
Um im Lichte aufzusprossen. IX. 38.

Geisterschwer erblühn die Zeiten XIII. 27.

Lasse, was der Böse säte,
Nicht erblühn in deiner Sonne! XV. 121.

Doch der starre Felsenschlund
Blühet mir an deiner Seite
Wie ein duft'ger Wiesengrund. XVI. 77.

Soll der Mord mir nun nicht fruchten? XVII. 50.

Will er nicht mehr grünend leben,
Will er, wie ein Baum entlaubet,
Nimmer wieder Schatten geben. XIX. 18.

4. Vielfach beruht die poetische Wirkung solcher Wörter aus dem Pflanzenreich auf irgend einer angenehmen Sinnesempfindung, und zwar ist es die visuelle Vorstellung, die dabei die Hauptrolle spielt. Schon die häufigen Farbenbezeichnungen bezeugen, daß Brentano visuell empfänglich ist. Trotzdem ist er kein visueller Dichter. Auf diesen Zwiespalt ist schon Paula Scheidweiler in ihrer Arbeit: »Der Roman der Romantik« (Leipzig 1916) gestoßen, siehe S. 42. Einerseits geht Brentano von visuellen Bildern aus, z. B. die Rosenjungfern hat er sicher in seiner Phantasie deutlich gesehen. Denken wir nur an die Szene, wo Rosablanke unter der Linde mit dem blondlockigen Agnuscastus und dem Lamm ihr einfaches Mahl teilt, oder, wo sie zwischen Pietro

und Meliore barfuß mit den Rosen dem Leichenwagen folgt: Da ist ganz sicher die poetische Stimmung aus einem malerischen Bild geschöpft. Der visuelle Sinn spielt also bei Brentano's dichterischem Schaffen eine gewisse Rolle. Andererseits aber kann er dann wieder gegen die visuelle Vorstellung, die einem Wort zugrunde liegt, wie seine vielfachen katachretischen Bildungen zeigen, sündigen und Dinge sagen, die dem Gesichtssinn einfach Hohn sprechen, z. B. XII. 236 vergleicht er die Trauer Jacapones' mit der trostlos öden und trockenen Wüste und fährt dann fort:

Alle Spuren von dem Odem
Heißen Sturmes stets verwaschen.

Solche Beispiele wären noch mehr zu nennen; doch komme ich auf die Katachresen in einem andern Zusammenhang zu sprechen. Es verhält sich wohl so: Der Gesichtssinn ist oft imstande, den Dichter poetisch anzuregen. Das Visuelle ist ihm aber nur so lange, als es poetisch wirksam ist, wichtig. Er gibt, wie schon Paula Scheidweiler (siehe S. 40) von seinen Bilderbeschreibungen sagt, mehr den Eindruck, den Gesehenes auf ihn macht, als das Gesehene selbst wieder. Etwas deutlicher ausgedrückt heißt das: Er gibt das Visuelle nur dann wieder, wenn es für die poetische Stimmung wichtig ist. Sobald aber der visuelle Gehalt eines Wortes nicht gefühltragend ist, übersieht er ihn. Oder ganz kurz gesagt; Brentano's sprachliche Vorstellung basiert auf dem Gefühlsgehalt, und nur wenn sich der visuelle mit diesem identifiziert, ist er Brentano wichtig und deutlich. Ganz dasselbe zeigt sich auch auf akustischem Gebiet. So wie er XVI. 88 von Rosablanke sagen kann:

Von des Meßrocks schwarzem Grunde
Zu des Kelches blankem Gold,
Zu der Kuppel Rosenrunde
Sie die süßen Augen rollt.

so sagt er, auch gegen die akustische Vorstellung verstoßend: XVII. 4

Daß es in dem Turme summet,
Wie zum Brunnen plumpt der Stein.

oder XVII. 56

Und er betet still mit Murren

und viele andere mehr. Auch bei andern Sinneseindrücken ist das Gleiche der Fall.

5. Viele der von Brentano bevorzugten Wörter drücken nun direkt eine Gefühlsanteilnahme aus. Sie sind also an und für sich mit dem poetisch wirksamen Faktor, dem Gefühl, verknüpft. Diese sind sozusagen das eigentliche Feld Brentano's. Wörter wie: »Leid«, »Lust«, »Wonne«, »Weh«, »Freude«, »Qual«, »Lachen«, »Weinen«, »froh«, »traurig«, »selig« usf. sind die stehenden Ausdrücke der Romanzen. Auch Wörter, die eine ethische Anteilnahme ausdrücken, also eine Gefühlsanteilnahme voraussetzen, wendet Brentano häufig an; z. B. »böse«, »gut«, »fromm«, »heilig«, »keusch«, »rein«, »Sünde«, »Unschuld« usf. kehren immer wieder.

Auch Ausdrücke, die nicht so ohne weiteres auf einen einheitlichen Grundinhalt zurückgehen, wie die oben genannten, können stark gefühlserregend sein, und natürlich verwendet Brentano nicht nur Worte mit poetischem Grundinhalt. Da würde ja seine Dichtung recht armselig ausfallen. Aber in der häufigen Anwendung derselben liegt eine Bestätigung des Gesagten; denn durch sie, d. h. durch ihre Nachbarschaft, wird auch auf Worte, zu deren ursprünglichem Grundinhalt kein solcher poetischer, gefühlstragender Faktor gehört, ein solcher »occasionell« übertragen. Das ist eben das Eigenartige unserer sprachlichen Bezeichnung, daß sie immer nur ein bestimmtes Moment eines Vorstellungskomplexes bezeichnen. Daher erwecken sie bei verschiedenen Menschen ganz selten genau dieselbe Vorstellung, und zwar gilt auch hier das alte Gesetz: »je genauer, desto enger; je weiter, desto verschwommener«. Brentano neigt zu letzterem, wie die Romantiker überhaupt, die alle Weiten des Lebens zu umspannen trachteten, und in einem Allgefühl verschmelzen wollten. Darum lieben sie Wörter wie: »Sehnsucht«, »Wunder«, »Traum«, »Zauber«, die einen so vagen, aber unendlich weiten Begriff umspannen. Auch bei Brentano treffen wir diese immer wieder an. Denken wir nur an alle die Komposita mit »wunder«, »wundersam«, »wundersüß«, »wunderhold«, »wunderlich«, »wundervoll» usw.; für alles mögliche werden sie angewendet, von »wunderbaren Tempeln«, »wundersüßen Träumen« bis zu einem »wundersamen Pudel«.

Auf dieses Allgefühl geht bei Brentano die Beseelung zurück; er überträgt sein Gefühl auf alles; (oder vielleicht sollte man sagen, es wird von allem erregt). Ganz besonders die Natur wird beseelt, und zwar oft sehr wirkungsvoll. Meistens ist es ein Verb, eine menschliche Tätigkeit ausdrückend, das die Beseelung trägt, oft verstärkt durch ein ethisches Beiwort. Die Grenze zwischen einfacher, dem täglichen Sprachgebrauch gewöhnlicher Uebertragung und wirklicher poetischer Beseelung ist schwankend. Schließlich kann man alles als Beseelung ansehen, was einfach auf das anthropomorphisch beschränkte Wesen des Menschen zurückgeht, der ja immer von sich auszugehen gezwungen ist, und demgemäß die Begriffe, die er an und durch sich gewonnen hat, auf die Außenwelt überträgt. Ich möchte nun Beseelung nur das nennen, was wirklich eine poetische Bereicherung bietet, bin mir aber bewußt, daß dabei individueller Willkür Tür und Tor offen steht. Ein paar Beispiele:

Aber in der Linde Schatten,
Wo die fromme Tänzrin wohnet,
Scheint der Mittag selbst entschlafen
An dem lieben, stillen Bronnen — IV. 5

Liebes Bild, ich muß dich richten — V. 86

Und die schnellen Stunden standen
Boshaft still an meiner Pforte. — VI. 14

Und es betet schon die Sonne
Ihren Abendsegen, ... — VI. 42

Mahnend zieht die Nacht den Mantel
Vor des Unterganges Tore, — VI. 52

Mond, wie blickst du bleich und siechend
In des Abends Rosengrab, — VII. 2,19

Rings die tausend Lichter blendend
Sanken ein, die Diamanten.
Blickten schüchtern, ferne Sterne
An dem dunklen Firmamente. — VIII. 21

Amen! sprachen Mond und Sterne,
Träufelnd sprach das Wasser: Amen! — VIII. 148

Und die Sterne zu dem Monde
Brechen aus in bittere Klagen:
— — — — — — — —
Also klagen sie dem Monde,
Der zu ihrer Klage lachet XII. 7—10
Und des blauen Reno Wogen
Lauter durch die Nacht hinwallen,
Lauter rauschen auch in Bronnen
Siegreich ob dem Feuerkampfe. XII. 18

(Diese Personifikation ist nur indirekt ausgedrückt, nur innerlich, indem das »lauter rauschen« als Ausdruck der Freude über den Sieg gefaßt wird).

In der 13. Romanze ist die ganze Sterndeuterei Apos Personifikation.

Und sie pochet; doch die Kammer
Schweiget, und sie geht hinein. XVI. 18

Und die Welten werden beichten
Vor dem Lichte auf den Knien. XVI. 57

An dem Dolche den Karfunkel
Traf ein Tropfen von dem Blute,
Und es starb der Edelstein. XVII. 40

O Bologna, deine Zinnen,
Die gelacht im Sonnenstrahl,
Seh ich bösen Schmack gewinnen: XIX. 5.

Auf dem alles umfassenden Allgefühl, das den Romantikern das verbindende Element all der vielfachen Erscheinungen der Wirklichkeit ist, das die Einheit schaffen, also Hauptfaktor ihrer Weltanschauung sein muß, beruht auch zum großen Teil die, den Romantikern eigene, häufige Uebertragung der Sinneseindrücke. Gewiß besteht schon an und für sich eine Art Sinnesvikariat, d. h. der eine Sinn kann zu gegebenen Momenten für den andern einspringen. Das zeigen etwa Wörter wie »hell«, welches wir heute meist für den Gesichtssinn anwenden, während es doch ursprünglich zu »hallen« gehört, also vom Gehörssinn ausging. Es ist eine Art »wechselseitige Erhellung«. Bei den Romantikern kommen im allgemeinen diese Uebertragungen besonders häufig vor, und zwar auf allen Gebieten. Brentano kann z. B. das

Epitheton »süß« für alles und jedes brauchen: »süß singen«, »süßer blonder Knabe«, »süßer Vogel«, »süße duften«, »süße Töne«, »süße Harfe«, »süß lächeln« usf. »Süß« ist zwar vielleicht nicht gerade das geeignete Wort; denn schon Gottfried von Straßburg hat es in dieser abgeschwächten übertragenden Bedeutung gebraucht, wie ja überhaupt der Begriff »angenehm«, in den es übergeht, von allen möglichen Sinnen her die Ausdrücke entlehnt. Die eigentliche Herkunft der Wörter gerät dabei ganz in Vergessenheit, wie es bei »süß« der Fall ist, wo wir bei »süßem Ton« an nichts weniger als an eine Geschmacksempfindung denken. Das Gebiet der Uebertragung der Wörter ist weit und unerschöpflich; manches Wort wenden wir nur noch in übertragenem Sinne an, ohne auch nur eine Ahnung davon zu haben. Es ist eben mit den Wörtern eine eigene Sache. Der Begriff, den sie umfassen, ist nie stark umrissen, und die Vorstellung, die sie auslösen, ist durch vielfache Faktoren eingeschränkt. Denken wir z. B. an das Wort »kühl«! Hören wir es in einem Moment wo uns friert, so ist die Vorstellung, die es auslöst, nichts weniger als angenehm. Hören wir es aber an einem heißen Junitage, in brennender Sonnenhitze, so kann es unsere stärkste Sehnsucht ausdrücken. Und wie verschieden tönt es, mit andern Worten, welch verschiedener Gefühlston liegt auf ihm in den beiden Wendungen: »kühl stand sie ihm gegenüber und zuckte die Achseln« und »morgen in das kühle Grab«! Wenn wir uns genau fragen, was für eine Vorstellung dem Wort »kühl« zugrunde liegt, so finden wir die Antwort nicht so leicht, trotzdem wir es irgendwie genau spüren und wissen.

6. Es beruht dies auf der merkwürdigen Eigenart der sprachlichen Vorstellung, wie Theodor A. Meyer in seinem Buch: »Das Stilgesetz der Poesie« (Leipzig 1901), so fein gezeigt hat. Jede sprachliche Vorstellung, und das Wort ist der Ausdruck einer solchen, ist ein aus verschiedenen Faktoren bestehender Komplex. Diese einzelnen Faktoren können nun verschieden stark betont werden, je nach der Umgebung des Wortes. Brentano z. B. betont immer hauptsächlich den Gefühlsfaktor. Angenehme Gefühle auszulösen ist sein Bestreben. Auf dieser starken Gefühlsbetonung beruht der Reiz der poetischen

Sprache. Es ist die Aufgabe des Dichters, die im gewöhnlichen Sprachgebrauch gleichsam neutralen Faktoren eines Wortes aus ihrer Neutralität herauszureißen, einen Faktor als Hauptträger des Wortes aufleuchten zu lassen. Es kann nun geschehen, daß ein solcher occasionell (z.B. durch einen Dichter) dem Wort verliehener Hauptton tatsächlich die andern Faktoren verdrängt und sich durchsetzt. Auf dieser occasionellen Betonung eines einzelnen Wortfaktors beruht das, was wir stilisieren oder gehobene Sprache nennen. Auf ihr beruht auch fast der ganze Begriffswandel der Wörter. Nirgends so wie da wird die Relativität jeder sprachlichen Bezeichnung klar. Einesteils liegt in dieser Relativität ein Vorteil, denn, wenn jeder sprachliche Ausdruck scharf umrissen wäre; müßten wir eine unendliche, riesige Zahl solcher Ausdrücke, also einen ungeheuren Wortschatz besitzen, den zu schaffen die Sprache, die an die Laute und deren physiologische Entstehungsmöglichkeit gebunden ist, gar nicht imstande wäre, sodaß wir also an Ausdrucksmöglichkeit verarmen würden. Andererseits freilich ist es auch eine Unzulänglichkeit, eine Art Hemmschuh des klaren logischen Denkens, eine Erschwerung des gegenseitigen genauen Verstehens; darum kann man so häufig hören: »Es ist nur ein Wort«, d. h. etwas was nicht feststeht, woran man herumdeuteln kann; darum die sogen. relativen Synonyma, wo z. B. einmal

stolz-stattlich
stolz-hochmütig
stolz-fühllos
stolz-dumm

Synonyma sein können. Gewiß liegt ja irgend ein fester Begriffskern zugrunde; aber er ist nur gering, und gerade beim Begriffswandel zeigt es sich deutlich, wie er verschoben werden kann. In dem Gesagten liegt zugleich auch der Beweis für die individuelle Verschiedenheit der Auffassung eines Wortes. Daher die Mißverständnisse; daher auch die oft total andere Wirkung genau derselben Worte zweier Individuen, was in dem banalen Spruch: »Der Ton macht die Musik«, in volkstümlicher Weise gefaßt ist. Daher überhaupt die ganze Beschränkung unserer Verständigung. Aus den Worten kommen wir eben nie heraus! Wir müssen Worte mit Worten erklären, was schon an und für sich die Unvollkommenheit des menschlichen Erfassens deutlich macht.

7. Irgendwie sachlich begrenzt ist der Gefühlsinhalt der Wörter für Brentano kaum. Natur, Kunst, Menschenleben, ja der Alltag selbst bieten ihm Gefühlswerte dar. Ganz besonders versteht er auch die konventionell überlieferten Wörter zu verwerten. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß Brentano seinen Wortschatz vielfach poetischen Traditionen verdankt. Schon die Sphäre im Hause der Großmutter Laroche trug dazu bei, und da Brentano, nach eigenen Geständnissen, ein träumerisches, der Wirklichkeit abgeschreckt gegenüberstehendes Kind war, hat er sich sicher schon früh der Lektüre zugewandt. Er war, wie schon seine Liebe zu den Märchen und Geschichten zeigt, für poetische Reize empfänglich. Sicher ist, daß der literarische Faktor in seinem Wortschatz ein sehr wesentlicher ist, und vielleicht geht die überraschende Leichtigkeit seines Ausdrucks vielfach auf die frühe Berührung mit künstlerischer Sprachbehandlung zurück. Mit der gefühlsmäßigen Intuition, durch die er überhaupt alles erfaßt, erfaßt er auch diese. Mit andern Worten durch seine Umgebung und durch seine Lektüre gestützt, lernt er die Sprache zuerst in ihrer höchsten Funktion, nämlich als Kunstsprache kennen. So war sie ihm vor allem gefühlsausdrückend, und daher bildet sich in ihm eine gewisse Virtuosität in dieser Beziehung aus. Der eigentliche Begriffsinhalt der Wörter dagegen blieb ihm vielfach, seinem kindlichen Vorstellungsvermögen gemäß, noch dunkel, da in seinem unruhigen Vaterhause sich wohl keiner die Mühe nahm, ihm diesen zu vermitteln, und auch seine Schulbildung eine recht lückenhafte war. Alles logische Denken und Die-Wirklichkeit-erfassen sagte ihm absolut nicht zu, weil eben der Schwerpunkt seiner ganzen Charakteranlage, das Gefühl, davon unberührt blieb. Ein großer Gefühlsüberschuß drängte sich überall vor, sodaß er zu klaren Vorstellungen gar nicht kommen konnte, oder andersausgedrückt, das Gefühl präponderierte so stark, daß alle andern Geistesanlagen von ihm zurückgedrängt, sich nur schwach entwickeln konnten. Sein Denken war, wie Ricarda Huch in ihrem Buch: »Ausbreitung und Verfall der Romantik«, siehe S. 179 ff. II. Bd., sehr fein bemerkt hat, gar kein eigentliches Denken; es war ein gefühlsmäßiges Denken. Brentano war trotzdem ein aufnahmefähiger Mensch; er hatte

ein »Wissen«; nur war dieses eben gefühlsbetont. Das ist eine Stärke und Schwäche zugleich. Eine Stärke, weil dadurch jedes tote Wissen ausgeschlossen war, eine Schwäche, weil das Wissen durch den Gefühlsüberschuß leicht mißleitet, übertölpelt werden konnte. Brentano hat sicher diese Gefahr selbst gekannt und ihr zuweilen bewußt zu steuern gesucht. Durch einen Gewaltakt hat er sich oft aus höchsten Gefühlssphären hinabgestürzt, hat die Ironie, bis zur Selbstironie gehend, zu Hilfe gerufen. In diesem Akt der Reaktion gegen das Gefühl ist aber dieses selbst noch wirksam; es regt ihn an, und nur in dieser Erregung schafft er das poetisch Wertvolle; dies ist seine produktive Stimmung. So wenigstens erkläre ich mir, daß sein Bestes einerseits in den lauter Gefühl strömenden lyrischen Teilen, andererseits in den ironisch-witzigen, blasphemischen liegt. Das streng logische Wissen, das Bewußtsein hat er dabei absolut nicht mißachtet, sondern wie alle Romantiker, was sie vom Sturm und Drang unterscheidet, sehr hoch geschätzt und erstrebt. Er hat sich auch zu bewußtem künstlerischem Schaffen gezwungen. Wir schätzen, was dabei herauskam, heute kaum mehr hoch; denn erstens war ein solches Schaffen im Vergleich zum andern immer viel gefühlsärmer und wirkt daher leicht als bloße Spielerei, zweitens kommt dabei eine Naturanlage Brentanos zu stark zum Vorschein.

8. Es ist dies seine Neigung zu äußerlichem Prunk und Pomp, zu prangender Rhetorik, die viele seinem romantischen Blute zuschreiben. Sei dem wie ihm wolle, auf jeden Fall berühren uns diese Stellen seines Schaffens als minderwertig den andern gegenüber. Ja, sie werfen ein unangenehmes Licht auf den Dichter; das Doppelwesen mutet wie Spiegelfechterei an, da das Schlichte, das er so gern betont, und diese prunkvolle Herrlichkeit, die ihm auch am Herzen zu liegen scheint, schwer in Eins zu bringen sind. Morris will gerade im Hin und Her zwischen diesen beiden Polen einen großen Reiz sehen. Daß ein Gegengewicht gegen die rein gefühlsmäßigen Partien geschaffen werden mußte, ist ja sicher; denn der immer gleiche Ton würde schließlich langweilig und reizlos. Auch macht der Zwiespalt den Dichtercharakter interessant, zuweilen freilich auch etwas unangenehm.

Dem Hang zu Rhetorik und Prunk kann man die vielfachen kunstvollen, meist auf Parallelismus beruhenden Perioden zuschreiben, ebenso die häufig verwendete Form der Priamel.

Ich nenne im Folgenden ein paar Beispiele wirkungsvoller Parallelkonstruktion:

IV. 99 f. IX 220 ff. XI 249 ff. XII 250 ff. XIII 109 XV 1 XVI. 57.

Daneben aber finden sich viele, die uns heute als Spielereien anmuten, besonders, wenn der Parallelismus auf verstandesmäßig gefundenen Synonymis aufgebaut ist. Ja, vieles, wie z. B. die immer wiederkehrende Parallele von »Busen« und »Brust«, wirkt, da die Wiederholung nicht durch intensives Gefühl begründet ist, oft unwahr.

Vielfach gehörten diese Parallelkonstruktionen in das Gebiet der Klangwirkungen. Da hat Brentano Wundervollstes geleistet; er ist musikalischer Dichter; er läßt sich vom Klang berauschen; er liebt den Klang und sucht den Klang. Doch gehört dies in ein besonderes Kapitel. Nur nebenbei möchte ich bemerken, daß Brentanos Vorliebe für Parallelismus und Annomination wie überhaupt für jede Art der Wiederholung als Beweis für die summierende Technik des Dichters dienen kann.

Jede Wiederholung eines Ausdrucks ist ein Nachdruckverleihen. Sobald nun dieser Nachdruck dem Inhalt gemäß ist, fällt die Figur gar nicht auf. Bei Brentano aber treffen wir merkwürdig viele aufdringliche Figuren; sie entspringen meistens seinem bewußten Kunstschaffen. Wir treffen hier auf eine heikle Frage. Welchen Anteil hat man dem bewußten Kunstverstand bei der Entstehung eines großen Kunstwerkes zuzuweisen, und vor allem, wie verhält es sich zu der unmittelbaren genialischen Schöpfergabe, dem was der junge Goethe »Hinwühlen« nennt? Es ist diese Frage ein wunder Punkt aller Poetiken. Oft hat man versucht, ihr beizukommen. Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung kann man wohl als den ersten Versuch dazu ansehen. Endgültig beantworten können wir die Frage auch heute noch nicht. Der Vorgang des künstlerischen Schaffens ist viel zu wenig aufgeklärt, ja nicht einmal die gewöhnlichen Auslösungen des Sprechtriebes sind bekannt.

Bei den kleinen lyrischen Gedichten ist man geneigt den Kunstverstand hintanzustellen; beim Drama dagegen muß man ihm einen sehr großen Platz anweisen. Nur soviel kann man sagen: »Alles was nur dem Verstand entspringt, kann auch nur auf den Verstand wirken und ist daher unkünstlerisch«. Bei der Beurteilung ist freilich subjektiver Meinung Platz gelassen, und vor allem kommen dabei vergangene Jahrhunderte zu kurz, weil sich in unserer Kultur das Denken erst nach und nach zu einem selbständigen Gebiet gemacht hat, früher aber viel mehr mit dem allgemeinen Leben verbunden war.

Die starke Gefühlsanteilnahme allen Dingen der Welt gegenüber ist es, was Brentanos Kunst so modern macht. Er ist durchaus Gefühlsmensch; d. h. das Gefühl ist seine Gabe, sein Talent; es ist der Reichtum seiner Charakteranlage. In ihm allein findet er die Synthese all den mannigfachen Erscheinungen der Wirklichkeit gegenüber. Mit andern Worten, das Gefühl ist der Hauptträger seiner Weltanschauung. Seine starke Gefühlsanteilnahme befähigt ihn nun gleichsam, die Gefühlswerte in allen Dingen zu spüren. Daher versteht er es, den Gefühlsgehalt der Wörter zu betonen und so herauszuheben, daß dieser auch auf solche, denen er sonst nicht eigen ist, hinüberzustrahlen vermag. Das muß zwar überhaupt jeder Dichter können; aber, während bei den meisten doch noch der Sinn der Worte der eigentliche Träger des poetischen Genusses ist und durch den Gefühlsgehalt nur unterstützt wird, ist es bei Brentano eher umgekehrt. Zuweilen hat man die Empfindung, als berausche er sich an den Wörtern, nicht etwa nur an den eigenen Worten, wie viele andere Menschen, oder besonders an Rhythmus und Klang, wie etwa Schiller, sondern am Wort an und für sich. Der Gefühlsgehalt eines Wortes ist imstande ihn stark anzuregen, ihn in Stimmung zu versetzen. (Dabei spielt freilich auch der Klang eine große Rolle mit.) Dieses überaus starke Reagieren seines Gefühls den Wörtern gegenüber befähigt ihn, die feinsten Differenzierungen in den einzelnen Ausdrücken wahrzunehmen, und dann wieder zu verwerten. Daher hat man ihn vielfach einen Meister der Sprache genannt. So ganz unbestritten möchte ich das aber nicht gelten lassen. Gewiß hat er das, was man

etwa als ein starkes sprachliches Bewußtsein bezeichnen könnte. Er hat auch Neubildungen zu schaffen verstanden. (Allerdings mehr auf dem Gebiete der Komik.) Aber im allgemeinen liegt doch seine eigentliche Begabung eher darin, daß er fremdes Sprachgut fein zu verwenden gewußt und für seinen eigenen Stil fruchtbar gemacht hat. Dabei schöpft er aus allem und jedem, ja zum Teil aus einander direkt entgegengesetzten Gebieten, wie z. B. (worauf schon Morris hingewiesen hat) einerseits aus der schlichten und einfachen Sprache des Volksliedes, andererseits aus der prunkvollen, bilderprächtigen spanischen Romanzenpoesie. Oder er verwendet Ausdrücke aus der alltäglichen Umgangssprache in und neben der, schon durch Rhythmus und Assonanz gegebenen, hohen poetischen Stilisierung. Dann wieder bringt er Wendungen aus der Kaufmannssprache, richtigen Kanzlei- und Bureaustil, oder wie man diese umständliche und dabei doch trockene Ausdrucksweise nennen mag; und daneben braucht er die durch die griechische Mythologie geschaffenen poetischen Umschreibungen für die Naturvorgänge. Auch Wörter fremder Sprachen weiß er stimmunggebend zu benutzen, ganz besonders solche, die dem katholischen Kirchendienst entnommen sind, denken wir nur an das »rosa mystica Maria« XVI. 45! Aber auch das Sprachgut anderer, früherer und zeitgenössischer Dichter weiß er fein für sich zu verwerten und zwar so, daß es doch ganz individuelles Gepräge bekommt. Eine Untersuchung über die Reminiszenzen in Brentano's Dichtung würde sicher nicht resultatlos verlaufen; schon die paar ohne weiteres in die Augen springenden Fälle sind geeignet, einiges Licht zu werfen auf die verwickelte Frage des literarischen Eigentums in sprachlicher Beziehung.

Brentano behandelt fremdes Sprachgut etwa so, wie unsere Sprache das Lehnwort im Gegensatz zum Fremdwort; d. h. er eignet es sich so durch und durch an, daß er es jeden Augenblick zur Verfügung hat. Und, wie die Sprache dem Lehnwort gegenüber das Bewußtsein verliert, daß es nicht ihr Eigentum ist und ihm ihre Flexion und ihre lautgesetzlichen Wandlungen gibt, so kann Brentano das fremde Sprachgut wie eigenes verwenden, es weiter prägen und umformen, und zwar so, daß es ganz

im eigen zu gehören scheint. Das verrät freilich eine sehr große Sprachbegabung, und die möchte ich auch Brentano ganz und gar nicht absprechen. Nur daß er zu einseitig immer den Gefühlsgehalt betont, daß er ihn auf Kosten des Wortsinns und des Beziehungsgehaltes betont und den letztern daher nicht immer gerecht wird, schränkt meiner Ansicht nach seine Sprachmeisterschaft etwas ein.

9. Mit diesen Ausführungen bin ich etwas vom Thema, d. h. von den poetisch wirksamen Wörtern abgewichen. Man kann den Begriff poetische Wörter auch in einem viel engern Sinn fassen und darunter nur die Worte verstehen, die auf Anwendung in der poetischen Sprache beschränkt sind. Es sind dies meist entweder ursprünglich seltene, oder aus irgend einem Grund selten gewordene Wörter. (Ursprünglich selten sind z. B. Bezeichnungen für seltene Begriffe, etwa überaus starke Seelenregungen, oder für auf kleine Gebiete beschränkte Gegenstände; selten werden Wörter hauptsächlich, wenn sie durch Synonyma ersetzt werden können, oder auch, wenn sie eine Zeitlang modern, d. h. übermäßig viel gebraucht und daher gleichsam totgeritten, banal werden, wie es etwa das Wort »minne« im 14. Jahrsundert deutlich zeigt. Dann werden sie eine Zeitlang gemieden, geraten in Vergessenheit und werden später sozusagen neu in ihrem ursprünglichen Wert entdeckt.)

Durch ihre Seltenheit wurden solche Wörter dann oft zu isolierten Formen, die, aus dem Paradigma losgelöst, nicht mehr alle Entwicklungen desselben mitmachten. Als Beispiele für in diesem Sinn poetische Wörter möchte ich etwa folgende, als bei Brentano am häufigsten vorkommende, aufzählen:

Gewande, Tale, Born, Bronnen, Buhle, Fittich, Linnen, Frommen, Vlies (statt Fell), Geselle (statt Freund), Frohn, Schrein (das ist allerdings lokal verschieden; hier bei uns empfinden wir es als poetisch), Odem, Lohe, Magd (für Jungfrau), Quell (statt Quelle), Busen, Tand, Phantasei (und andere Fremdwörter mit dieser Endung) im Aegyptenlande, Minne, Urne (jetzt wieder im allgemeinen Sprachgebrauch durch die bei der Kremation üblich gewordene Bestattung), ohne Makel, gleißen, Tafel (statt

Tisch; doch wird es für große Gastereien auch in der Umgangssprache gebraucht), in Banden, im Ost (statt Osten.) Morgen und Abend (als Bezeichnung für die Himmelsrichtungen).

(Diese Wörter sind alle mehr als einmal gebraucht; ja viele davon kommen, allerdings oft der Assonanz wegen, immer und immer wieder vor.)

Diese Wörter fallen vielfach schon mit den altertümlichen Wöıtern zusammen; doch besteht der Unterschied, daß sie wirklich in der poetischen Sprache unserer Tagen fortleben und auch da gebraucht werden, wo modernstes Fühlen ausgedrückt wird, also keine Veranlassung zu altertümlichen Kolorit ist. Wo aber eine solche vorhanden ist, lassen sich beide Arten nicht auseinanderhalten. Doch ist die Skala der altertümlichen Ausdrücke viel reicher, schon dadurch, daß hier auch Syntaktisches dazu kommt. Es gibt ja freilich auch Wendungen, (erste Anfänge zeigen sich schon in den oben genannten Beispielen) die auf den Gebrauch in der poetischen Sprache beschränkt sind; aber sie bürgern sich, wenn sie unserem syntaktischen Empfinden nicht zuwiderlaufen, rasch in die Alltagssprache ein, und wenn sie das nicht tun, so werden sie eben sicher als altertümiich empfunden. Schließlich ist der Unterschied auch nicht so wichtig, denn beide lassen sich auf das gleiche Prinzip zurückführen; es heißt: »Weg vom Alltag«.

B. Altertümliche Faktoren.

Jeder weiß, wie uns vergangene Zeiten in einem ganz anders schönen Lichte erscheinen als die scharf und klar vor Augen liegende Gegenwart. Jede temporale und auch lokale Ferne vermag einen gewissen Schimmer um sich zu verbreiten. So versteht sich denn die Neigung der Romantiker, von der Gegenwart weg in vergangene Zeiten zu schweifen, die poetischen Schätze dieser Vergangenheit zu heben und für die Gegenwart nutzbar zu machen von selbst. Nur zu leicht aber verfällt man dabei der bloßen Altertümelei, der Butzenscheibenromantik. Mit dem Einführen altertümlicher Wörter und Wendungen in unsere Dichtung ist es nicht getan, sondern es gilt, jenes vergangene poetische Leben mit dem heutigen Lebens- und

Kunstgefühl zur Synthese zu bringen und nicht das erste auf Kosten des zweiten zu pflegen; bildlich gesprochen, man muß die poetischen Worte einer vergangenen Zeit in unsere Zeit einschmelzen und nicht ihr einfach als Schmuck umhängen. Brentano ist wohl diese Synthese gelungen; er hat viel Stimmunggebendes aus den altertümlichen Formen geschöpft und doch den Fehler der Altertümelei so ziemlich vermieden. (Vergleichen wir nur seine Dichtung mit Dichtungen Tiecks!) Sein Werk verträgt freilich durch Zeit, Inhalt, Kolorit sehr viel Altertümliches; aber gerade dann ist es schwer, nicht ganz im Altertümeln aufzugehen, sondern modernes Lebensgefühl und modernen Lebensgehalt mit hineinzutragen. Brentano ist dies geglückt, wieder darum, weil er ein so unendlich feines Empfinden für die Gefühlssphäre der Wörter hat und nur ihren Gefühlsgehalt verwertet. Einzelnes Altertümliche sei hervorgehoben:

1. Hauptsächlich verwendet Brentano für adverbiale Bestimmungen gern altertümliche Formen.

1. Temporal: V. 141 VII. 27 IX. 192 X. 20 XII. 230 XIII. 5 und viele andere. (Hie und da bildet er selber auch altertümliche Formen, oft des Reimes und der Assonanz wegen, z. B. (XVII 12. 72. XVI 104).
2. Lokal z. B. VI. 19 VII. 31 IX. 52 XII. 51 XII. 147 XIV. 120 XVI. 122 und viele andere mehr.
3. Modal: da ist hauptsächlich das sehr häufige als verstärktes »so« gebrauchte »also« zu nennen, z. B. IV. 36, 101, 111 VIII. 146 XII. 85 XIII. 4,47 XVI. 2 usf.

2. Ganz besonders wirken die im Sigular schwach deklinierten Feminina;

Nicht zur Metten oder Vesper, VIII. 3
Jungfrau voller Güten, VIII. 31

(Es ist nach »Maria voll der Gnaden« gebildet. Auch dies »Gnaden« gehört hieher; es ist aber durch die vielfachen Anreden viel lebendiger geblieben).

Und dann ziehen die Gesellen,
Die geliebte Urne tragend,

Ernsthaft singend von der Schwellen,
Um . . . , . VIII. 130

(Der Reim ist nur zufällig; die 8. Romanze zeigt sonst nur Assonanz).

Morgens saß sie ganz berußet
In der heißen Aschengruben; XVII. 97

(Auch hier ist der Reim nicht absolut nötig, doch sei darauf hingewiesen, daß Brentano wo es geht Reime einsetzt.)

Auch die drei folgenden Beispiele stehen im Reim:

Und nun treten schwarze Nonnen
Um den Sarg in weißen Schleiern,
Wie die Strahlen einer Sonnen
Dieser Frommen Tod zu feiern. XIX. 115

(Nebenbei bemerkt ist diese Strophe sehr schwach. Der Vergleich schwarze Nonnen = Sonnenstrahlen ist doch zu störend, noch dazu mit dieser Zeichensetzung; Steinle und Michels haben da gebessert und nach Sonnen ein Komma gesetzt.)

Ach! Sie kennen nicht das Scheiden,
Freuen sich des Rosenkranzes,
Und des Rocks von Sammt und Seiden, XIX. 119

Beide könnte ich geleiten;
Doch ich gehe zu der Linde,
Wo ich an Meliores Seiten
Rosablanka trauernd finde. XIX. 204

Auch die Zahlwörter liebt Brentano nach alter Weise zu flektieren; heute brauchen wir sie (mit Ausnahme von eins) in den anzuführenden Fällen meist unflektiert:

Und von Zwölfen breiten Elfe
Ihre Mäntel um die Linde. V. 19

Denn hier stehen wieder Zwölfe,
Wie bei deinem heil'gen Kinde! V. 27

Zeugnisgebende sind Dreie,
Und die Dreie eines sind; XIII. 15

Zweie sind Zweideutigkeiten, XVIII. 68

Wie zwo Spangen schön sich schwingend, XIV. 115

Auch sonst finden wir in der Flexion noch vielfach Altertümlichkeiten wie etwa das »aus sich selbsten« IX. 240, oder die ohne »ge« gebildeten Participia vom absolut gebrauchten Verb »werden«. Z. B. IV. 68 IX. 40 IX 145.

3. In der Wortbildung sind altertümliche Formen verhältnismäßig selten, etwa: »durchzücket« XIV. 94 »einen wüllnen Rock« XVII. 94 »euch gelustet« XVII. 65 (zum Teil sind sie wie das letzte durch den Reim beeinflußt) »Phantasei« XVI. 8 »die Echo« VII. 12 (dieses kommt auch im Radlauf vor; sonst heißt es aber ganz gewöhnlich »das Echo«, z. B. XIV. 103) »versühnen« VIII. 29 »ermutet« XVII. 64 »eingetruhet« XVII. 109 »vier Gebunde Frauenwurz« XVII. 7 »erniedert« XIX. 178 und andere.

(Durch das Wiedereinfügen der im Laufe der Sprachentwicklung weggefallenen unbetonten e werden vielfach altertümliche Formen wieder hergestellt; doch ist Brentano im Einfügen und Anhängen solcher e und dann wieder im Weglassen der noch häufig gebräuchlichen so inkonsequent, und das ganze führt so weit, daß es aus dem Rahmen der altertümlichen Formen herausfällt.)

4. Poetisch am wirksamsten sind die dem altertümlichen Wortschatz entnommenen Substantive und Adjektive, auch etwa Verben und Adverben. Beispiele:

Bildet draus am warmen Herzen
Für das Mägdlein weich ein Lager. VIII. 44

Und die hilfreichen Gewerke
Folgen betend aus den Hallen. VIII. 125

Zeige deines Herzens Glimpf! XIII. 8

Will mit Händen den zerreißen
Der sie solcher Schmach geziehn! XIII. 52

Lehrerin geheimer Minne, XIV. 14

Zeihet mich mit dürrem Stengel,
Daß ich alle euch gemordet, XV. 102

Wo er aus der Erde dringet,
Ist er dürr nnd ungestaltet, XVI. 40

Als die Magd von ihren Händen
das geweihte Naß empfing, XVI. 49

Und die Lämmer ruhig schauen
Von der steilen Felsenbrust,
Lassen sich das Vlies betauen
Von des Wasserfalles Lust. XVI. 113

Und sie tritt mit dem Gesellen
In den lichten Garten ein, XVI. 131

Und der Teufel flieht und kreischet
Wie ein Hund vor Pfeil und Bolz. XVIII 61

Und dem mürr'schen Apo bleibe
Nur der Pudel der ihm frohnt! XVIII 63

Seid ihr drum nicht minder hold. XVIII. 76

Einen Schrein von Edelsteinen
Und von goldnen Ringen voll
Bringt der Meister, XVIII. 82

Rede, die mich hier erniedert,
Ist nicht ziemlich dir und löblich XIX. 178

(Hier ist es einfach ein Rückgreifen auf die ursprüngliche Bedeutung; denn das Wort selbst existiert in ganz derselben Form in unserer Umgangssprache, doch nur noch als Adverb, in der Bedeutung »beinahe«).

Sonst kann ich auch schreiben, lesen,
Schnüre wirken und auch Borten, XI. 95

Viele Beispiele wären noch zu nennen; sie fallen wie zu Anfang bemerkt zum Teil in die Kategorie der in die poetische Sprache unserer Tage wieder aufgenommenen Wörter; von da gelangen sie dann etwa auch wieder in die Umgangssprache. Ein fester Ausgangspunkt ist schwer zu gewinnen. Man kann weder von der Umgangssprache ausgehen, da dabei jeder einigermaßen gehobene Ausdruck registriert werden müßte, noch auch von der geschriebenen Prosa unserer Tage, da diese keine konstante Größe ist.

5. Ganz besonders altertümlich berühren die überaus häufig gebrauchten Genitive jeglicher Art. Der Grund zu der

Vorliebe Brentano's für diesen in der Sprachentwicklung immer mehr zurückgehenden Fall (d. h. in neuester Zeit macht sich vielfach eine Wiederaufnahme der Genitivformen bemerkbar) entspringt nicht nur dem Bestreben, der Dichtung altertümliches Kolorit, altertümlichen Stimmungsgehalt zu verleihen. Er steht im Zusammenhang mit der »Summierungstheorie«. Durch die Genitivkonstruktion werden vielfach Artikel und Präpositionen umgangen, also Partikeln, die, da sie an und für sich keinen Gefühlsgehalt bergen, poetisch unwirksam sind. Mehrere Genitive in den Romanzen fallen auch auf Rechnung der großen Reim- und Assonanzschwierigkeiten. Beispiele;

1. Des Reichen Tisch	IV. 2
Des Herzens Saiten	IV. 34
Des Teufels Hirngespinste	V. 99
Des Abends Zaubergarten	VI. 41
Der Töne Flug	VII. 13
Des Theaters Kuppel	IX. 62
2. Zu des Gartens Rosengrüften	I. 13
In des Morgensternes Glanze	I. 10
Auf des Tales Hügeln	I. 31
Von des Traumes Nebelkrone	II. 11
Auf des Fensters Epheuranken	II. 1
Von der Sonnenbilder Flocken	II. 11
3. Milden Taues Diamanten	I. 5
In tiefer Reue Flammen	II. 51
Eines höhern Standpunkts Schule	III. 21
Blasser Lilien Kelch	IV. 53
Eitler Tränen Regenbogen	IV. 105
4. Opfersäulen grauer Wolken	II. 42
Auf der Wimper goldnen Strahlen	I. 10
In der Dünste gift'gem Walle	I. 25
Des Traumes schwülen Flügel	I. 32
Zu der Hütte letzter Kammer	II. 38
Mit der Saite goldnem Ton	IV. 27

Unnötige oder besser nichtssagende Genitive, die der Assonanzschwierigkeit wegen gebraucht werden, scheinen mir etwa folgende:

> Kahl, ein Greis, in seiner Rechten
> Hielt er eines Messers Klinge. V. 82
>
> Alle seine Pulse schmieden
> Eines bösen Schwertes Stahl. VII. 14

(Es mag zwar hierin eine poetische Feinheit liegen, indem es als unbewußtere Handlung aufgefaßt werden kann, als wenn stünde, »sie schmieden ein Schwert«)

> Weh! Bologna, weh! Sich neigen
> Sah ich deiner Türme Zier, XIII. 102

(Hier dagegen wird die Wirkung durch den Genitiv meinem Empfinden nach sehr geschwächt; denn, dass sich die festen Türme neigen, ist doch eben das Beängstigende, Ueberwältigende, und die Ueberlegung, daß sie Bologna's Zier sind, wirkt in diesem Moment etwas schulmeisterlich trocken. Solche inhaltliche nachlässige Unstimmigkeiten kommen öfter vor.)

> Reicht indeß zum letzten Troste
> Mir des heil'gen Oeles Salbe! XII. 165

(Dieses scheint mir der schlimmste Fall zu sein; ich empfinde es als Fehler. Da es nur in der Assonanz auf »harret« steht, wäre leicht etwas anderes einzusetzen).

> Wechseln harter Worte Zorn XVIII. 136

Viele solche Fälle wären noch zu nennen. Und das gleiche zeigt sich dann auch bei den Compositis.

Daß Brentano sehr gern Artikel und Präpositionen spart, zeigen besonders deutlich folgende Beispiele:

> Der Mahner alter Sünde II. 36
> Mit goldner Flut der Locken II. 37
> Von der Locke goldner Haare II. 47
> Der Blick geschmolznen Goldes II. 52
> Die Wunder Harfenklanges und Gesanges III. 12
> Der Jungfrau Sang und Harfe III. 19

Das Plätschern hoher Bronnen IV. 4
Vom Klang geheimer Harfen IV. 33

Besonders Genitive wie die beiden letzten, wo die Epitheta nur stehen, um den beim bloßen Substantivum unerläßlichen Artikel zu umgehen, sind häufig:

Doch annoch viel höhern Tones
Wird das Lied der Sel'gen schallen, XII. 230
Der Trauring roten Goldes XII. 246
Bist du solchen Schrot und Kornes, IX. 209
Zieht mit bösen Bannes Zunge
Fremde Gäste in den Kreis XVII. 56

Mit dem Genitiv sind für unser heutiges Sprachgefühl vielfach Ungenauigkeiten verbunden, wie z. B. in folgenden Fällen:

Bösen Fluges Vögel schweben
Um der fernen Tempel Zinnen V. 68

(»Bösen Fluges« heißt wohl hier »mit bösem Flug« und die Nachstellung des Verbums ist nur Inversion. Doch könnte man es auch als »Vögel des bösen Fluges«, als Umschreibung von unglückbringenden Vögeln, wie etwa der Rabe, auffassen. Vor solchen kleinen Ungenauigkeiten schreckt Brentano nie zurück.)

Und so hat er still gemalet,
Bis zum Garten ging des Mondes
Blanke Sichel und des Abends
Rosen streute für Auroren. II. 55

(»Des Abends Rosen« kann Periphrase von »Abendrot« sein; dagegen könnte das Enjambement sprechen; doch da Brentano dieses äußerst sorglos behandelt, wie wir übrigens in derselben Strophe sehen, ist es für uns kein beweisender Grund. Für temporale Bestimmung würden wir »am Abend« erwarten, da ja von einem bestimmten Abend die Rede ist; außerdem scheint mir die Zeitbestimmung überflüssig, ja störend. Doch ist die Strophe inhaltlich undeutlich, sodaß man kaum viel daraus machen kann. Wenn man konjizieren dürfte, wollte ich vorschlagen: »Und der Abend Rosen streute«; denn, wenn auch die Vorstellung, daß aus der Mondsichel wie aus einem Füllhorn

Rosen = das Abendbrot herausquelle, sehr poetisch sein mag, so ganz richtig will sie einem doch nicht einleuchten, da sie allzu stark gegen die Wirklichkeit verstößt.)

> Und der Hütte Asche hebet
> Wild empor der Sturm des Morgens,
> Der sich sonst zu wiegen pflegte
> In dem Busen tausend Rosen XV. 76

(Dem Sinne nach müßte hier ein Genitiv stehen. Formal ist er freilich nicht ausgedrückt, und man kann ja schließlich auch »Busen« auf »Sturm« beziehen und das »sich« als Dativ auffassen. Das andere Bild scheint mir aber vorzuziehen, und ich könnte mir leicht vorstellen, Brentano habe durch die überaus häufige Anwendung des Genitivs gleichsam immer zuerst das Genitivverhältnis gedanklich vorgeschwebt, so daß er es auch ohne das formale Zeichen sofort herausgefühlt. Die Erklärung ist freilich recht vage, wie ich mir nicht verhehle; ich kann sie nur etwas stützen durch den Hinweis darauf, daß es einem bei der Lektüre mit diesen Genitiven ganz ähnlich ergeht, so daß man schließlich nicht mehr ohne weiteres hört, was unserm heutigen Sprachgebrauch gemäß ist und was nicht. Doch ist die Stelle oben schließlich kaum so wichtig. Sie hat nämlich noch einen Haken. Das »Sturm« will zu dem »wiegen in den Rosen« nicht recht gehen; doch bleibt der Fehler auch für die andere Auffassung einigermaßen bestehen. Vielleicht vermag »der tausend Rosen Duft« XVI. 68 noch etwas meine Meinung zu stützen).

Ungenau für unser heutiges Sprachempfinden sind auch folgende Wendungen:

> Der Kranz der Rosen XII. 245

für den aus Rosen geflochtenen Kranz.

> Zur Trauer Rosarosens XIX. 57

gemeint ist die Trauer um Rosarose.

> Stiller Mahner des Geschäftes XV. 106

Wir müßten heute »stiller Mahner an das Geschäft« sagen.

Dies letzte Beispiel geht wohl auf das Verb »mahnen« mit dem Genitivgebrauch zurück, und damit kommen wir nun wieder zu richtig altertümlich wirkenden Genitiven. Eine ganze Reihe

von Verben, welche mittelhochdeutsch noch mit Genitiv, gebraucht wurden, während dieser heute durch andere Casus oder durch Präpositionen verdrängt ist, lassen sich nachweisen. In der poetischen Sprache haben sich die Genitive im allgemeinen länger gehalten. Brentano braucht solche bei folgenden Verben: »denken«, »harren«, »lachen«, »pflegen«, »sterben«, »reichen« »essen«, und einmal ganz merkwürdig bei »fallen«, allerdings in Analogie zu der sehr gebräuchlichen Wendung »du bist des Todes«. Beispiele:

Denk der Schlange und des Mannes;
Folge seinen ernsten Worten. IV. 25

Und nun schied er. Tief erbanget
Denkt die Jungfrau seiner Worte, IV. 27

Sehnlich hab' ich dein geharret, VI. 11

Denn ich harre der drei Rosen
Länger als zwölfhundert Jahre. XII. 47

Vater, lasset hier mich beten
Zum allgegenwärt'gen Gotte,
Daß ich eurer Krankheit pflege, XV. 28

Seiner lachten noch die Frechen,
Dem sein Liebstes sie entrissen; V. 88

Sie stirbt eines schnellen Todes
Bei der letzten Oelung Salbe XII. 127

Denn ich glaubte fest, des Todes
Würd' ich an die Erde fallen; XII. 156

Er starb eines selt'nen Todes IX. 183

Daß sie dir des Staubes reiche X. 9

Dieser partitive Genitiv wird X. 26, X. 32, X. 39, X. 59 wiederholt. Auch partitiv ist der folgende:

Wer der Früchte ißt, wird schreiten
Auf zu Gott, ... X. 95

In der Sprache unserer Tage kommt das nicht mehr vor. Auch

„Einen Bissen weißen Brotes“ XII. 162

mutet uns altertümlich an.

Als formal zu wenig deutlich ausgedrückt empfinden wir etwa:

Jedes Klinge will ich messen,
Dem ich Ehre abgeschnitten; V. 17
Und will einer des sich preisen, XIII. 52
Weh! ich kann mich des nicht preisen, XIII. 105

Ganz selten wird da, wo ein Genitiv stehen könnte, etwas anderes gesetzt; gegenwärtig ist mir nur:

. . . . . . wütend packet
Er den Räuber von Biondetten, VIII. 119

(Rhythmisch ginge nämlich: »Er den Räuber Biondettens« ebensogut, da das »io« sowohl im Namen Biondette als Meliore bald ein-, bald zweisilbig gelesen wird.)

Aber Rosablanke dachte
Nun des Traums von diesem Morgen VI. 34

(Hier offenbar, um den doppelten Genitiv zu vermeiden, der aber sonst häufig vorkommt).

Werd ich durch dich auferstehen
Aus der ird'schen Leibesasche, VIII. 142

(Hier würde ich nun entschieden den Genitiv »aus des ird'schen Leibes Asche« vorziehen.)

Wie inkonsequent Brentano diese Formen verwendet sehen wir z. B. XVI. 103, wo er nun im Gegensatz zum obigen Beispiel nicht das Compositum (d. h. im Grunde ist es unechte Composition) verwendet:

In der Höhle Dunkel siehet
Sie gedrängt der Lämmer Schar,

Zusammenfassend läßt sich über die Anwendung des Genitivs bei Brentano etwa Folgendes sagen: Er hat eine große Vorliebe Genitive anzuwenden, einerseits weil in ihnen altertümliche Stimmungselemente liegen, andererseits weil sie ihm rhythmisch-metrische Erleichterungen darbieten.

6. Ganz ähnlich verhält es sich mit den von Brentano dem Volkslied entnommenen, für dieses typischen Wendungen des nachgestellten, unflektierten Adjektivs. Beispiele:

Durch die Rosen meines Kranzes
Und durch meines Blutes Rosen,
Die in Lieb und Andacht wachsen,
Flocht ich deine Töne golden! IV. 38
Bei den Sternen silbern, golden, IV. 60
Von dem Haupte mondbeschienen
Das Gewand hernieder wallt. VII. 32

(Hier ist freilich Beziehung auf »hernieder wallen« möglich und »mondbeschienen« wäre dann Adverb; solche Doppelbeziehungen liebt Brentano).

Wehe, wehe, noch hienieden
Schwebst du, teure Seele arm! VII. 35

Denk, o Mutter süße,
Wie du durch die Wüste
Unsern Herren trugst in Pein,
Das er für uns büße, VIII. 35

Was hast du mit einem Brunnen,
Welchen Kinder klein bewohnen? IX. 217

Und es tanzten rings den Reigen
Sonne, Mond und Sterne fern, X. 85

Denn Schemhamphorasch laut schreiend
Flog sie in die Lüfte fern. X. 73

Auf dem Platze mondbeschienen
Bleibt sie ruhig schauend stehen XIV. 16

Griff mir nach der Hand behende
Nach Biondettens Ringlein golden XV. 40

Ihre Tränen niedertauen
Auf Mariens Schleier klar. XVI. 43

(Hier ist wohl »klar« auf »Tränen« zu beziehen und als Inversion zu fassen).

. . . . . ., und am Brunnen
Liegt vor ihr ein Knabe fein. XVII. 112

In des Morgenlichtes Streifen
Sehe ich ein Flammenboot
Selig durch die Rosen schweifen,
Mit den Segeln purpurrot. XVIII. 3

Und die Wangen schon erbleichen
Und die Lippe rosenvoll. XVIII. 26.

Kannst du ihn herniederreißen,
Zeige ich dir Wunder groß! XVIII. 40

Schütte alle dein Geschmeide
Ueber meinen Busen bloß, XVIII. 139

Spinnet ihr die nächt'gen Träume
Wieder an, ihr Blumen keusch? XIX. 4

Und um Silber und um Gold
Will ich ihren Festen leihen
Meine Freundin süß und hold! XVIII. 116

Fast durchwegs steht das unflektierte Adjektiv im Reim, dem es ja auch tatsächlich sein Bestehen verdankt. Es ist eine poetische Lizenz. Diese hier entstammt einem viel älteren Stand unserer Sprache, als das Adjektiv auch attributiv flexionslos gebraucht werden durfte. Durch die Spielmannspoesie wurde diese vielfach zu guten Reimen verhelfende Form aufgenommen, und von da drang sie ins Volk, das, an und für sich immer konservativ, solch älteres Sprachgut gerne wahrt. Heute zeigt sich das nur noch in der einen Wendung »mein Vater selig«; aber im Volkslied treffen wir immer und immer wieder auf solche Wendungen, und Brentano hat eben aus dem Volkslied geschöpft. Die Romantiker alle sind poetischen Lizenzen sehr zugänglich. Das Verhalten der Dichter ihnen gegenüber ist nicht immer gleich. Sie ganz vermieden hat wohl keiner. Die Romantik aber versuchte, sie als Stilmittel zu verwenden. Die Grenze zwischen »Fehler« im Sinne unseres heutigen Sprachgebrauches und »Stilmittel« ist nicht immer klar, vor allem deswegen, weil, wie schon erwähnt, kein einheitlicher Ausgangspunkt gegeben ist.

7. Ganz Stilmittel ist nun das, auch dem Volkslied entnommene, durch »es« verdoppelte Subjekt. Das Volkslied liebt dieses unpersönliche »es« sehr. Es trägt etwas Unbestimmtes, Traumhaftes, zuweilen fast Unheimliches in sich. Um ein Bild zu geben, wie stark dieses volksliedhafte Element in der Dichtung vertreten ist, zähle ich alle in einer Romanze

vorkommenden Stellen auf, mit dem Hinweis, daß sie in allen Romanzen ungefähr gleich zahlreich sind.

Und es lodern alle Herzen
In unsichtbar schönen Flammen — VIII. 6

Und es sind des Meeres Wellen
An der Jungfrau Lied gebannet, — VIII. 25

. . . . . . es folgt dem Sarge
Schwarz der Donner, ernstlich betend,
Und der Blitze Leichenfackel. — VIII. 37.

Und es suchen kleine Sterne
Einsam durch die dunklen Wasser
Nach der Mutter, ... — VIII. 38

Und es wandeln Mond und Sterne
Leise, daß das Kind entschlafe, — VIII. 48

Es stieg aus dem öden Meere
Eine Wunderinsel prangend. — VIII. 64

Und es stieg hoch überschwellend
Melodie aus allen Schranken,
Aus den Wänden tausend Kerzen,
Aus dem Boden tausend Lampen. — VIII. 67

. . . . . . und es schwangen
Triumphierend sich die Chöre, — VIII. 74

Doch es treibt das Schiff zum Felsen
Und füllt sinkend sich mit Wasser; — VIII. 102

Und es schallt ein lautes: Amen! — VIII. 124

. . . . . . es sehen
Durch die Oeffnungen des Daches
Stille nieder Mond und Sterne, — VIII. 131

Sieh, es haben schon die Sterne
Ihrem Strahl den Weg gebahnt. — VIII. 141

8. Auch die sehr häufig verwendeten Partizipialformen fallen zum großen Teil ins Gebiet des Altertümlichen. Doch wirkt hier auch die spanische Poesie stark mit. Als Tieck den Calderon übersetzen wollte, machten ihn die Brüder Schlegel noch ausdrücklich auf die Schwierigkeit, die vielen

spanischen Partizipien im Deutschen wiederzugeben, aufmerksam. So wird Brentanos Vorliebe für die Partizipialformen wenigstens zum Teil auf seine spanischen Studien zurückzuführen sein. Diese der deutschen Sprache nicht besonders liegenden Formen haben den großen Vorteil, eine engere syntaktische Verbindung herzustellen, ausführliche Nebensätze in ein Wort zusammenzudrängen und somit wieder Beziehungswörter zu umgehen. Sie haben freilich den Nachteil, daß sie nicht so recht deutsch klingen; sie tun der Lebendigkeit der Sprache Eintrag; der Umgangssprache sind sie fremd und wirken daher »papierdeutsch«. Doch gerade dadurch bieten sie wieder ein Stilisierungsmoment. Bei Brentano, dessen Stil an Lebendigkeit nichts zu wünschen übrig läßt, sind sie ein wirksames Stilmittel. Er hat sie so ziemlich durchgehend angewendet, und wir brauchen nur ganz beliebig die Romanzen aufzuschlagen, um ein Bild davon zu gewinnen. Nur in den Gesprächen zwischen Apo und Meliore treten sie naturgemäß etwas zurück. Die folgenden Beispiele greife ich ganz willkürlich heraus:

Partizip präsens:

(Beispiele mit flektierten Partizipien lasse ich weg, da wir sie einfach als Adjektiv empfinden, auch Fälle, wo man vielleicht noch im Zweifel sein könnte, wie etwa:

Wenn, in euren Lärm sich mischend,
Die argwöhnenden Geschlechter
Sich erblickten und erhitzten. V. 47

O, ihr kramt noch im Elenden,
Streitend um gemachte Lichter. V. 45

(Ich betrachte solche als Adjektive, trotzdem man den verbalen Charakter noch stark spürt).

All die schwarzen Fraun und Herren,
All die Diamanten strahlend
Und die schwarzen Augen brennend
Reihen blendend sich zum Kranze. VIII. 7

Mit dem Felsen sank Biondette
Knieend und die Harfe schlagend VIII. 63

Wo der Steg zu Tal sich wendet,
Stand sie grüßend mit der Harfe,
Ferne Sehnsuchtsklänge sendend
Zu verlassnen Frühlingstalen. VIII. 86

Denn die Säng'rin retten wollend,
Stürzten zu ihm alle Gluten, IX. 184

Doch ich räche den Gerechten,
Deines Beispiels mich bedienend. V. 119

Apo spricht: „Das Recht so kennend,
Wirst du das Gesetz auch wissen,
Daß . . . . V. 133

Herr! sprach er, hör' Gnad erteilend
Schonend an der Erde Flehn! X. 29

Schreiend, widergellend, keifend
Eifert sie und wiederbellt,
Mit den tausend Augen schweifend,
Die der Pfauenschweif enthält. X. 69

Und da sie ihn sah, sich wendend,
Blühen ihrer Wangen Rosen. XI. 84

Doch mich nicht verderben wollend
Hat er mich zur Buß' erhalten. XII. 158

Doch Biondettens Schuld verneinen.
Selbst sie sehend würd' ich dir! XIII. 73

Und ein Vöglein aus der Linde
Flieget und das Blättlein fing,
Glaubt es spielend in dem Winde
Einen bunten Schmetterling. XVI. 4

Freistatt! ruft er dann befehlend,
Springend nach Mariens Bilde, V. 3

Nicht um Ehre noch um Leben
Fecht' ich hier, bloß um die Klinge;
Diese euch zu Füßen legend,
Wählt das Glück euch selbst zum Richter. V. 39

. . . . zu den Lawinen,
Die sich wälzend mächtig schwellen

Und verderbend niederdringen,
Mit des kalten Eises Decke
Städt' und Dörfer überwindend V. 43

Freudig stößt er ab die Erde,
Hin nach schön'rer Heimat dringend. V. 58

Alle lachten Beifall gebend,
Fassen konnte ich mich nimmer. V. 97

Partizip perfekt:

Und zur Erde er kniet nieder,
Weit die Arme ausgespannt. VII². 3

Und zum Fenster hingedrungen
Mit dem Meister und der Tochter
Sieht er, ... IX. 84

Und von Schrecken ganz erbebet
Pochet er und ruft: „Benone!“ XI. 203

(Unserm Sprachempfinden nach ist dies »erbebet« ein Fehler)

Und im Morgenwind beweget
Träumen still des Gartens Rosen; XV. 25

Läßt betrogen dann es fallen XVI. 5

Und so ganz von Angst durchdrungen
Weilt sie in dem bösen Haus,
Streckt die Hände schmerzgerungen
Zu dem Morgenlichte aus. XVI. 22

Von dem Pulte er es reißt,
Und an einen Stab gebunden,
Steckt er es hinaus zum Turme XVII. 13

Daß die Blätter in dem Sturme
Hin und her geweht, die Wunder
Ihres Inhalts laut ausrufen, XVII. 14

Und ein Fünfter sprach: Ich sehe
Hier entsetzt die Charitinnen
Vor dem dreigeeinten Helden
In angstvoller Flucht begriffen. V. 75

(»entsetzt« ist auch Partizip; aber wir empfinden es deutlich

als Adjektiv; gerade an diesem Beispiel wird klar, wie die Verbalform ihren verbalen Charakter nach und nach verliert.)

Und empfangen von der Erde
Gleicht sie wohl dem Drachenkinde. V. 100

9. Als stilisierendes Moment dient Brentano auch die Inversion; er wendet sie in weitgehendstem Maße an. Sie hat ihren Ursprung in der freien Wortstellung früherer Zeiten; eine solche ist heute nicht mehr möglich und war es auch nur, als die Sprache nur noch Hauptsätze kannte. Als sich aber nach und nach die Hypotaxe entwickelte, wurden immer mehr Beziehungswörter ausgebildet; die Beziehungen mußten, um Mißverständnisse zu vermeiden, klar ausgedrückt werden. Dazu benutzte man auch die Wortstellung, wodurch dann die Stellung der Worte einigermaßen festgelegt wurde. Die deutsche Sprache läßt dabei, etwa verglichen mit der französischen, auch heute noch vielen Freiheiten Raum. Aber eine gewisse Regelung ist doch da. Denken wir an die Stellung des Verbums im Haupt- und im Nebensatz! Diese normale Wortstellung ist mehr oder weniger stark in unserm Bewußtsein, und wir wenden sie im allgemeinen Sprachgebrauch auch an; aber was abverbiale Bestimmungen und auch die Objekte anbelangt, herrscht auch da schon eine große Freiheit. Durchbrochen wird diese normale Wortfolge einmal in der poetischen Rede (diese verträgt in gebundener Form fast unbegrenzte Inversion) und andererseits, wie überhaupt alle Regeln, in der emphatischen Rede. Brentano nun geht, wie schon gesagt, was die Inversion betrifft, sehr weit, so weit, daß wir es auch in dem gehobenen Stil der Romanzen zuweilen noch als Fehler empfinden, ja, so weit, daß er unverständlich wird, oder zum mindesten Mißverständnisse schafft. Und zwar kommen Inversionen aller Arten vor, von der leichten Umstellung einer adverbialen Bestimmung bis zur schwierigsten Umstellung ganzer Sätze! Um uns einen Begriff von der Art und Häufigkeit der Inversion zu machen, können wir die Romanzen beliebig aufschlagen und eine oder zwei Seiten daraufhin ansehen. Bei längerer Lektüre der Romanzen spürt man sie nur, wenn man bewußt darauf achtet. Es wirft dies ein Licht auf die

merkwürdige Tätigkeit des Lesers; doch komme ich noch bei der Besprechung der Katachresen darauf zurück.

Die folgenden Beispiele für die Inversion sind ganz willkürlich gewählt. Ganz besonders liebt Brentano das Voranstellen des Abverbs, was dem Rhythmus seiner vierhebigen Trochäen angepaßt ist, der an erster Stelle eine Hebung verlangt. (Was z. B. ein Subjekt mit bestimmten Artikel am Anfang der Zeile schon ausschließt.) Wohl die häufigste Inversion ist das Auseinanderreißen der verbalen Composita. Auch das Voranstellen des Hilfsverbs, wenn anders eines gebraucht und nicht, wie es in früherer Zeit Regel war, weggelassen wird, vor dem Verb im Nebensatz kommt häufig vor, oft durch die Assonanz bedingt, da ihr Infinitive und Partizipien (letztere müssen allerdings bei schwachen Verben durch das wieder eingeführte, altertümliche »e« zweisilbig gemacht werden) gute Dienste leisten. Beispiele:

. . . . . ., als aus der Oper
Einsam sie nach Haus' gegangen,
Nahm sie auf mich von dem Boden. IV. 74

Auf den Stufen des Altares,
Wo sie früh den Kranz geflochten,
Ladet sie zum armen Mahle
Kindlich ein die Mutter Gottes IV. 8

. . , ... mit dem Degen
Lenkt er künstlich ab die Stiche. V. 2

Er soll gleich zurück jetzt nehmen,
Was der Apo sprach zum Schimpfe; V. 13

Vor der Hütte setzt sich nieder
Kosme, lauschet nach dem Wald.
Ob nicht aus der Ferne wieder
Seines Kindes Stimme schallt. VII. 11

(»widerschallt« ist nach »widerhallen« gebildet; denn das »wieder« im Sinn von »noch einmal« ist hier sinnlos. Die Ortographie ist kein Gegenbeweis, da Morris auch »Wiederhall« schreibt.)

Alle Narben sich erschließen Aufstehn meine Sünden all.	VII². 8
Daß die Quellen los sich reißen	X. 12
Eh' ihr auf die Augen gehn	X. 24
Und von Schrecken ganz gebleichet Richtet auf der Jüngling sich:	XIII. 81
Jacopone zubereitet Seine Leichenfeier schon	XVIII. 137
Und: „O Jungfrau, nicht erschrecke!“ Eine Nonne zu ihr ruft.	XVI. 53
Doch zu quälen ihn nicht ruhet Apo mit dem Ton der Glocke, Bis	IX. 213
Wenn er stehet, wenn er schreitet, Steht und geht die Kriegesschar, Ihn des Heeres Kern umstreitet In der dringenden Gefahr.	XIX. 41
Meerstern, wir dich grüßen,	VIII. 27
Wie für Wissenschaft gesehen Er die weißen Klingen blinken.	V. 6
Und der Mensch, der irdisch fußet, Suchet seinen Gott im Hohen, Der doch ist im Mittelpunkte Und ihn reißet zu dem Boden.	IX. 16
Heute sind es zwanzig Jahre, Daß ich bin gefunden worden Als ein	IV. 67
Blickte ängstlich durch die Kammer, Ob auch alles sei geordnet.	VI. 12
Appo blicket durch die Stube, Ob auch alles sei geordnet,	IX. 105
Daß ich meine Braut könnt sehen In dem	XI. 166
Das, was du trägst unterm Herzen Soll mir ewig sein verborgen!	XI. 176

Schlecht ist nur das Bild gemalet IV. 50

(Anstatt: schlecht nur ist das Bild gemalet).

Glaubten ihn den ew'gen Meister,
So war herrlich er und schön X. 53

Eine der auffalendsten Inversionen ist folgende:

Wie die bunten Tepp'che schimmernd
Salomons im Tempel wehen. XIV. 109

(Anstatt: wie die bunten Teppiche Salomos im Tempel wehen, oder: wie die bunten Teppiche in Salomos Tempel wehen).

Brentano liebt besonders solche Inversionen, die eine doppelte Beziehungsmöglichkeit schaffen. Man weiß dann nicht zu welchem genau zu beziehen ist und bezieht auf beide, wodurch etwas Halbes, Ungenaues, Verschwommenes hineinkommt, das an verträumten Stellen einen starken Reiz ausübt. Ja, hie und da wird dadurch ein solches Wort wie aus der Syntax losgelöst. Brentano läßt es gleichsam aufleuchten, was poetisch ungemein wirksam sein kann. Oft freilich wird durch diese Neigung, man dürfte sie bei Brentano fast Manier nennen, nur das Verständnis erschwert, und sie fällt zusammen mit seinem Hang zu ungenauen syntaktischen Beziehungen, was nach Ricarda Huch (siehe: Bd. 2, S, 180 des von ihr citierten Werkes) mit einer gewissen Denkunfähigkeit des Dichters im Zusammenhang steht. Sehr oft auch entspringt es einfach der Nachlässigkeit und Bequemlichkeit den rhytmischen Schwierigkeiten gegenüber. Die folgenden Beispiele mögen erläutern was ich meine:

Wie ein Himmelsglanz die Kammer
Heil'gen Mönchen in Visionen
Füllet, also füllte strahlend
Mich Verlangen, Lieb und Hoffen! IV. 40

(Es ist nicht deutlich, ob »in Visionen« Apposition zu Mönchen, oder ob es adverbiale Bestimmung ist.)

Und dann fromm die jungen Tage
Opfern ihrem heil'gen Tode. IV. 81

(Es ist unbestimmt, ob »fromm opfern« gemeint ist oder »die fromme Rosarose will opfern«. Dem Sinne nach ist ja kein

großer Unterschied; es zeigt nur, wie Brentano gern solche gleichsam isolierte Worte braucht und erklärt Wendungen wie: »verhängnisvoll ein Tag« VII. 18 »wundersam ein Tempel« VIII. 9 »schwer ein Schwert« VIII. 70 »kühn ein Jüngling« VIII. 119 »wild vom Wahnsinn« V. 63.)

. . . . es stellte
Guido unter andern Bildern
Ein Gemälde aus voll Schrecken; V. 62
Um den Busen will sich Herse
Gürtend eine Schlange winden, V. 65

(Man weiß nicht deutlich ob »Herse« oder »Schlange« Subjekt ist.)

Wie durch's Maul und um die Kehle
Schlechte Gaukler Vipern schlingen,
Zieht der Teufel eure Seelen
Sich durchs Maul philosophierend. V. 106

(Ob die Seelen oder der Teufel philosophieren, kann man nur nach dem Vorhergehenden erraten.)

Und ich will nicht eher ruhen
In dem dunkeln Erdenschoße,
Bis ich aller Sinnen Brunnen
Ueberfüllend ausgesogen! IX. 46

Apo spricht: „Hier hinterm Stuhle
Bist du gänzlich wohl verborgen; IX. 181

(Ob »wohlverborgen« oder »wohl gänzlich verborgen« ?)

Und traumwandelnd sie beschleichet
Nun der schlaue Azreal, X. 44

(Sinngemäß ist »sie« traumwandelnd).

Eher sollen . . . .
. . . . all die bleichen Toten
Aus der Tiefe blühend wandeln,
Und was lebend an der Sonne
Fluchend in die Gräber tragen, XII. 112

(Ob die Toten oder Lebenden fluchen ist nicht gesagt.)

Sauget ihm sein Blut gelinde
Aus der Wunde mit den Schmerzen. XIV. 32

(Ob sie das Blut mit den Schmerzen heraussaugt, oder ob es

Umschreibung für »schmerzende Wunde« ist, ist wieder nicht klar.)

Daß er blühend aufgerichtet:
Süße Freundin, zu mir spreche,
Komme her, die Gott gedichtet,
All die Rosen mit mir breche! XIV. 67

(»die Gott gedichtet« kann sich sowohl auf »Freundin« als »Rosen« beziehen).

In der Kammer sitzt er dunkel; XVII. 40

(Gemeint ist natürlich »in der dunkeln Kammer sitzt er«.)

Nur einen Schritt weiter ist es dann zum Wortspiel, das, wie Roethe in seiner feinen Untersuchung über den »Ponce de Leon« Brentanos gezeigt hat, des Dichters eigenstes Gebiet ist. In den Romanzen tritt es freilich naturgemäß zurück; doch ganz hat es sich Brentano auch da nicht versagen können, seine Gewandtheit in dieser Beziehung zu zeigen. — Das Wesen des Wortspiels beruht auf irgend einer abstrusen Beziehung, und zwar wird diese am auffallendsten durch den Klang geschaffen, weshalb man es auch meist unter den Klangfiguren behandelt. Ich möchte es aber hier gern mit dem Vorigen in einen Zusammenhang bringen; denn meiner Meinung nach läßt es sich immer auf mehrfache Beziehungsmöglichkeit zurückführen, die im gleichen Sinn bleiben, aber auch einen ganz verschiedenen Sinn schaffen kann. Der Uebergang zeigt sich deutlich an Wendungen, die an und für sich einen Doppelsinn in sich tragen; wie z. B.

Doch, wie ich mich auch mag setzen,
Vor und in und nach dem Bilde,
Seh ich tot nur vor mir stehen,
Dieses Werk des alten Pinsels. V. 71

Man kann »Werk des alten Pinsels« als Synonym von »Werk alten Stiles« verstehen, aber ebensogut »alten Pinsel« als Schimpfnamen für den alten Meister Guido auffassen. Beim Lesen klingen beide Bedeutungen an und schaffen jene Zwitterbeziehungen, jene halben Anklänge, wie sie Brentano immer wieder bringt. Nicht immer schlägt es wie hier schon ins Gebiet des Komischen über; z. B.

Wo ich zu Biondettens Ehre,
Aber nicht zu eurem Schimpfe,
Ruhig blieb bei meiner Rede. V. 109

Hier handelt es sich um die Betonung (»ruhig blieb« oder »ruhig blieb«), worauf der verschiedene Sinn beruht. Das letztere ist sinngemäßer. —

Wieder etwas anders ist die Doppelbeziehung im folgenden Beispiel: Die Jungfrauen beten für Meliore:

Daß der böse Feind nicht stelle
Schlingen dem im Streit Verwirrten! V. 26

Der »böse Feind« ist sowohl im eigentlichen Sinn Meliores Gegner, als auch Euphemismus für den Satan und bildet so eine wirksame Konzentration. — Die letzten Beispiele sollten nur den Uebergang vom vorigen zum eigentlichen Doppelsinn und Wortspiel deutlich machen. Diese beiden gehören nun fast ausschließlich der Komik an. Deren eigentlichstes Wesen ist es ja, solche halbe Anklänge, solche znm Inhalt im Kontrast stehende Beziehungen zu geben. Darum ist es auch so äußerst schwierig, ein echtes Kunstwerk auf dem Gebiet der Komik zu schaffen. Man muß gleichsam zwei Einheiten herstellen. Die eine, wie bei allen andern Werken auch, in den Hauptbeziehungen; während man aber bei den nicht auf Komik beruhenden Kunstwerken alle Nebenbeziehungen einfach ausschließen muß, muß man bei jenen im Gegenteil möglichst viele heranzuziehen verstehen. Damit ist es aber noch nicht getan; das kann auch die allertiefste Situationskomik zuwege bringen, sondern man muß auch in diesen Nebenbeziehungen eine Einheit herstellen und endlich, was wohl das Schwierigste ist, beide in lebendige, fortwährende Wechselwirkung bringen. Ich wüßte wenig Werke zu nennen, die diesen Forderungen gerecht werden. Brentano hat sicher kein solches geschaffen, wenn er auch in den einzelnen, auf Komik beruhenden Partien glänzend sein kann, denn die Zwitterbeziehungen liegen ihm sehr.

In den Romanzen tritt gerade diese Seite seiner Begabung stark zurück; das zeigt am besten die geringe Anzahl

der auf Klang, Antithese oder Ethymologie beruhenden Wortspiele, besonders wenn wir uns den »Ponce« vergegenwärtigen. Ich zähle ihm Folgenden einige wenige auf:

Aus dem Argen in die Arche
Geh ich, eine Tochter Noä, IV. 107

Um das Recht mit Spott zu treffen
Willst die Rechte du beschmitzen,
Doch ich räche den Gerechten, V. 119

Die geschimpfet auf die Rechte,
Werden stehen auf der Linken. V. 142

Da der Herr die Welt erfunden,
War die Welt von wenig Worten;
Alles war sehr kurz gebunden,
Auf die lange Bank geschoben. IX. 137

Und Notwendigkeit am Schlusse
Heißt es auch mit andern Worten,
Not ist hier die wahre Wurzel,
Und das Wenden wird verboten, IX. 149

Und das eben ist der Teufel,
Daß so eben ist der Weg. X. 4

Die Kleinode laß erscheinen,
Gut erworben hier und dort;
Durch Kleinode kommt der Kleinen
Bald das lust'ge Fleisch zu Wort! XVIII. 81

Könnt' ich dir den Schlüssel reichen,
Wär' ich deiner Lust Genoß;
Aber er ist mir nicht eigen,
Mir gehöret nur das Schloß. XVIII. 94

Denn in mir von diesen Dreien
Brennet der gedrillte Docht,
. . . .
Ja, ich bin von diesen Dreien
Das gezwirnte Kunstphantom, XVIII. 106. 107.

C. Mythologie.

Auch übernommenes poetisches Gut verwertet Brentano. Die dichterische Tradition und Konvention muß ihm ihre Hilfe reichen. Es handelt sich hier hauptsächlich um die bequemen, weil schon vorgebildeten Symbole der antiken Mythologie. Ihre Verwendung entspringt einer Art poetischer Oekonomie, einer gewißen Unselbständigkeit, die fremde, bewährte, angesehene Kräfte zu Hilfe rufen muß. Für unsern heutigen Geschmack verwendet Brentano diese mythologischen Anspielungen viel zu häufig. Sie wirken, weil durch die Wandlung der Weltanschauung ihres eigentlichen Lebensgebietes beraubt, schablonenhaft, und statt wie früher zu begeistern, ernüchtern sie. Dem sich steigernden Naturgefühl genügen die allegorisch personifizierenden Ausdrücke für die Naturvorgänge nicht mehr. Man hat genauer sehen gelernt, und für die feinen Nuancen reichen die starren Formen nicht aus. Außerdem klafft inhaltlich eine zu große Lücke zwischen diesem Heranziehen der Götter des Olymps und dem monotheistischen, asketischen mittelalterlichen Ideal, das die Dichtung verherrlicht. Für Brentano verkörpern die griechischen Götter nicht wie für Schiller das Land der Schönheit; er braucht sie auch nicht wie Heine als Verkörperung der Sinnenfreude;. sie sind im lediglich bequeme Hilfen, schon geprägte Ausdrucksmittel, um irgend einen Naturvorgang zu beschreiben. Darum kann er aus ihnen auch nicht Stimmungen schöpfen, wie etwa Schiller seine Sehnsucht und Resignation und Heine sein Mitleid. (Siehe: H. Friedemann: »Die Götter Griechenlands von Schiller bis Heine«, Diss. Berlin 1905.)

Ein Rest ihrer ursprünglichen, im Mythos begründeten Kraft haftet ihnen ja immer noch an; aber gegenüber dem früheren Glanz ist er recht kläglich. Dies ist allgemach zum Bewußtsein gekommen und hat dem großen Mißbrauch ein Ende gemacht. Sobald eben diese mythologischen Gestalten von ihrem eigentlichen Nährboden dem Glauben und dem religiösen Bedürfnis abgeschnitten waren, mußten sie erstarren und zu Schablonen werden. Man hat diesen Verlust poetisch wirksamer Kräfte, die in jeder Mythologie liegen, betrauert, ja,

vielfach haben die Dichter, denken wir nur an Friedrich Schlegel, versucht, eine neue Mythologie zu schaffen. Eine Zeitlang mußte die germanisch-nordische Mythologie an die Stelle der antiken treten. Aber auch ihr ging die lebendige Kraft ab, nur daß sie, unausgeschöpft wie sie war, gegenüber der antiken manche neue Gefühlswerte zu bieten vermochte. Schon zu Brentanos Zeiten hatte sich also, wie Friedrich Schlegels Ausführungen zeigen, das Bewußtsein, daß die antike Mythologie starr und poetisch tot sei, einigermaßen durchgesetzt. Immerhin mochte man die ursprünglich den mythologischen Gestalten innewohnende Kraft noch stärker fühlen als heute, Denken wir nur (was allerdings früher fällt) an Goethes Gedicht: »Willkommen und Abschied«, wo er zum Schluß noch die Götter anruft. »Leider« möchten wir heute fast sagen, weil wir nicht mehr die Lebendigkeit des Ausdrucks verspüren, die doch sicher für Goethe noch darin gelebt haben muß, sondern es beinah als starres Fossil inmitten dieses blühenden Schwungs der Gefühle empfinden. — Auch für die, den mythologischen Vorstellungen entnommenen Anspielungen und Vergleiche bei Brentano gilt diese Unlebendigkeit und Starrheit. Wie die Beispiele zeigen werden, hat er oft die mythologischen Namen rein aus Freude am Klang gewählt und poetische Reize aus diesem Klang gezogen. Die mythologischen Namen sind ja ganz besonders klangvoll und bewirken durch den rein akustischen Genuß eine Steigerung des poetischen. Andererseits fallen sie aus dem deutschen Sprachklang heraus und vermögen dadurch, ein gewisses fremdländisches, insbesondere südlich italienisches, fernes Kolorit zu geben, das den Romanzen gemäß ist.

Besonders häufig werden Aurore, Phosphoros, Venus und die Sirenen genannt, z. B.: I. 2, II. 14, II. 44, V. 52, VI. 69, VII. 6. IX. 5, XII. 9, XIII. 20, XIV. 12, XV. 24, XV. 89, XVII. 36. — Aber auch Athene, Diana, Flora, Apoll, Amor, Medusen, Tritonen, Charitinnen, Grazien. Pandora und Prometheus, sogar Arion und Paris kommen vor, z. B.: I. 24, V. 63, V. 75, V. 76, VI. 23. VI. 45, XI. 58, 59, XII. 11, XV. 84, 85, XIX. 163.

Einzelne sind sehr lang ausgeführt, wie z. B.:

Wie der Schäfer scheu und schmachtend
Lauschend schleicht auf leichten Sohlen
Zu der spröden Hirtin Bade,
Zieht der Mond schon hinter Wolken.
Nieder zuckt sie gleich Dianen;
Jungfräulich erglüh'nd im Zorne
Spritzt empor sie Goldkristalle,
Birgt den Schoß im Wellenschoße.
Und der Mond, den Tropfen trafen,
Steht gehörnt gleich Aktäone, VI. 49 ff.

Paris gab den goldnen Apfel
Liebend hin der Schaumgebornen,
Aber mir ward ausgeschlagen
Die Granate, scheu geboten!
Und die Sonne gleicht dem Apfel,
Paris gleicht dem Silbermonde,
Und dies Meer des Unterganges
Der entschleierten Dione. VI. 54, 55.

Nicht ganz deutlich sind die Anspielungen auf Prometheus' Leber, XIX. 144, 45 und auf Niobe, XIX. 150.

Die Beispiele zeigen, daß manches einfach in dem Gebiet der literarischen Allusion stecken bleibt. Lebendige Werte werden nicht viele geboten.

D. Volkstümliches.

Das Gebiet aber, das Brentano am meisten Stimmungsmomente bietet, aus dem er am meisten geschöpft hat, ist das volkstümliche.

1. Von den dem Volkslied entnommenen Elementen habe ich, da ihnen zugleich etwas Altertümliches anhaftet, schon gesprochen.

2. Eine besondere Stellung nehmen die Sprichwörter ein. Sie sind sprachlich schon fest geprägtes, übernommenes Gut und bieten, ähnlich wie die mythologischen Formen, eine Art poetische Oekonomie. Aber ganz anders als aus letzteren

weiß Brentano aus den Sprichwörtern poetisch Kapital zu schlagen. Einmal bieten sie ihm ein sehr wirkungsvolles Charakterisierungsmittel. Er läßt z. B. Apone fast überall, wo er auftritt, in Sprichwörtern reden. Dadurch wird dessen Rede bestimmt und klar, seine Weisheit, eindrücklich, schlagfertig, imposant. Die allgemeine Weisheit, das ganze Volk steht gleichsam hinter ihm, ist seiner Ansicht, ist auf seiner Seite. Das macht ihn in den Streitgesprächen in gewisser Hinsicht unsympathisch. Man fühlt sofort, er und Meliore kämpfen mit ungleichen Waffen. Apo ist der Stärkere und er stützt sich auf diese, seine Macht. Natürlich wird das dann auch inhaltlich ausgedrückt, z. B. durch die Art, wie er Meliore V. 147 ff. einkerkern läßt. Außer diesem Charakterisierungsmittel schaffen die Sprichwörter, indem sie altehrwürdige Weisheit in knapper Form verkörpern, eine gewisse, ehrwürdig-patriarchalische Sphäre, die zu Alter und Entfernung der Geschichte sehr gut paßt. — Dann versteht es Brentano auch, die Sprichwörter humoristisch umzubiegen. Besonders im Munde von Moles wirken sie oft köstlich komisch; der Teufel schlägt sich gleichsam mit der Volksweisheit herum. — Außer Apo und Moles brauchen die Personen der Dichtung kaum Sprichwörter. Auch in den erzählenden Partien kommen sie selten vor. Ihre Häufung, die leicht zu trivaler Gemeinplätzigkeit führt, hat Brentano klug vermieden. Ich nenne im folgenden die wichtigsten Beispiele:

„Weder rechten hier, noch fechten!“
Sprach Apone — „Werdet stille! V. 40

. . . . alle Stunden
Geht die Welt nach ihren Polen, IX. 22

(Apo)

Ich und du und deine Tochter
Steigen auf des Brandes Kuppel,
Denn die Hilfe kommt von oben!“ IX. 83

(Meliore sagt es; es ist nicht besonders glücklich, da ihm in der gewaltigen Aufregung kaum solche Sprüchlein einfallen konnten.)

Um den Adam zu beschleichen,
Gott sein Haupt in Schlummer senkt,
Stiehlt die Rippe ihm, ein Zeichen,
Daß der Mensch denkt und Gott lenkt X. 80

(Moles, in seiner Erzählung von der Schöpfungsgeschichte.)

Kind, spricht Apo, heiße Kohlen
Möchtest auf meinem Haupt du sammeln, XII. 118

Aber mir auch blühen Rosen;
Gut lacht, wer am letzten lachet!" XII. 118

Alles ist nicht Gold was gleißet,
Und was glühend dir erschien,
Sich als faules Holz erweiset,
Nahest du dem Wunder kühn. XIII. 60

(Apo zu Meliore, als er ihm den gefallenen Stern zeigt.)

„Malst du an die Wand den Teufel",
Apo zu dem Jüngling spricht,
„Hält er dir auch ohne Zweifel
Zu der Malerei das Licht!" XIII. 74

Du magst ewig dich bekehren,
Was verloren, ist verloren;
Besser solltest du noch scheren,
Die dir übrig bleibt, die Wolle. — XV. 36

(Moles, in Apos Gestalt, sagt es dem greisen Kosme.)

Wunderbare Neuigkeiten
Sind auch zu bedenken noch;
Wenn wir nicht zum Flicken schreiten,
Kriegt der Sack ein böses Loch". XVIII. 38

(Moles)

Diese Puppe zu zerreißen
Scheut sich der gelehrte Tor,
Und sieht das geweihte Eisen
Wie die Kuh das neue Tor. XVIII. 48

(Moles in seinem selbstironischen Monolog.)

Alles ist nicht Gold, was gleißet;
Wenn der Herzensrose Gold
Eure Wunde gleich zerreißet,
Seid ihr drum nicht minder hold. XVIII. 76

(Der Sinn dieses Ausspruchs ist hier im Zusammenhang recht undeutlich; es ist der einzige, der zweimal vorkommt, und ich kann mich der Ansicht nicht erwehren, als sei es hier ein Verlegenheitseinschub.)

So sprach er im Jugendmute,
Als er fühlt der Rede Stachel.
Apo spricht: „Ich sag dem Kruge:
Gehe bis du brichst, zum Wasser! III. 65

„Kühner Knabe, willst du Funken,
Fange eh' du streichst die Katze!" III. 66

Einzelne der genannten Beispiele sind schon nicht mehr eigentliche Sprichwörter, sondern mehr einfach volkstümliche Redewendungen, die aber in der Wirkung eine gewisse Aehnlichkeit haben, nur daß sie das humoristische Moment besonders unterstreichen. Noch stärker tritt das bei den folgenden Beispielen hervor:

Aber wie am Sterbebette
Rechnend gern der Teufel sitzet,
Zerrt ihn nun Apones Rede
Vom Unendlichen zur Ziffer. V. 59

. . . . Freund wir sehen
Uns dir heut' sehr tief verpflichtet,
Weil du für uns einen Bären
Angebunden beim Philister! — V. 94

(Dies letzte ist allerdings ein ironisches »Sich selbst zitieren«.)

Und Meliore spricht: „O Lehrer,
Uebel bleibst du bei der Klinge; V. 117

Denn du träfst auf den Unrechten,
Schimpftest du ihm zu Gesichte! V. 118

Und die Treppe schier kopfunter
Schossen sie hinab von oben,
Ihre Seelen auch mitunter
Diesem, Jenem angelobend. IX. 200

(Der volkstümliche Euphemismus für den Satan.)

Bist du solchen Schrot und Kornes,
Soll dir alles auch zu gute,
Wie du mir geboten, kommen!“ IX. 209

Bis der Geist zu allem Guten
Sich ihm hoch und tief verschworen. IX. 213

Und das eben ist der Teufel,
Daß so eben ist sein Weg. X. 4

. . . .; der Meister
Wird schon wissen, was ihm fehl. X. 63

Und seid diesen Fluch der Meister
Ließ ergehen für ein Recht,
Sterben täglich . . . . X. 79

Denn er war durch Schaden weiser,
Scheute sich vor Lucifer, X. 81

Und mit ihm hineinzugucken,
Tät er bücken sich und ducken,
Fiel und mußte Wasser schlucken. XVII. 92

Brünstig glühn Johannisfunken,
Wo jüngst fiel ein Jungfräulein,
Als ihr Buhl' ihr stellt ein Bein, XVII. 109

Rate mir wie ich die Leiche
Auf die Beine bringen soll?“ XVIII. 39

Ich schmeck was von Heiligkeiten,
Drum laß ich die Hand davon. XVIII. 41

Mir, der ewig sich langweilet,
Ließ der Zimmermann kein Loch. XVIII. 50

Stift ich tausend Bubereien,
Gehn sie alle auf ein Lot; XVIII. 52

Was ich mühsam hab geleimet,
Ist und bleibt ein schlechter Klotz, XVIII. 55

Diese volkstümlichen Redensarten beleben die ganze Sprache und bilden ein wirksames Gegengewicht in ihrer Ursprünglichkeit und naiven Frische zu den vielfach verstiegenen, ganz in heiligen Sphären sich bewegenden Partien mit ihrer aufs Höchste stilisierten Ausdrucksweise. Also auch hier

wieder ein Nebeneinander zweier Extreme. wie wir es bei Brentano so oft treffen, ein Hin- und Her, ein Zwiespalt, der den Charakter dieses Dichters so bizarr erscheinen läßt, so ruhlos beweglich quecksilbernd, daß wir wie vor einem Rätsel stehen, und uns unwillkürlich Heines Worte in den Sinn kommen, der im dritten Buch seiner »Romantischen Schule« Brentanos Muse mit einer bizarren, kleinen, eigenwilligen chinesischen Prinzessin vergleicht. — Schlichtheit und rhetorischer Prunk, romantisch zerfließende Sehnsucht neben dialektischer Schärfe, weiche, kindliche Frömmigkeit neben dem Hang zu sprühendem Witz, ja zu blasphemischer Komik, alles das vereinigt sich in Brentano und schafft das widerspruchsvolle Bild dieses Menschen, das sich in seiner Sprache spiegelt die voll blühender Kraft, voll Anmut und feinstem poetischen Reiz, voll Innigkeit und Schlichtheit ist und daneben doch wieder voll toller Kaprizen und Spiegelfechtereien, voller Nachlässigkeiten, ja voller Fehler, gerade wie Brentano selbst. Darum ist er so anziehend und abstoßend zugleich; darum aber auch ist ihm schwer beizukommen.

3. Es ist merkwürdig, wie viel an volkstümlicher Rede Brentano in seine doch so sehr stilisierte Dichtung aufgenommen hat. Die oben angeführten stereotypen Wendungen bilden davon nur den geringsten Teil. Viel größer ist die Zahl der dem Volkstümlichen entnommenen Einzelelemente, sei es im Wortschatz, sei es in der Syntax. Ich rechne dazu die dem »Volk« im eigentlichen Sinn abgelauschten, aber auch die der Kaufmannssprache und der alltäglichen Umgangssprache, dem Konversationston entnommenen, sowie die dem Dialekt entstammenden Wörter und Wendungen. Ihre häufige Anwendung macht Brentanos Sprache zu einer Art »Sprechsprache«, die den Vorteil lebendigster Frische bietet, leider aber auch leicht in saloppe Nachlässigkeit umschlägt. Im folgenden stelle ich einige Beispiele in willkürlicher Auswahl zusammen. Alles zu bieten, würde viel zu weit führen. Wir treffen sie ziemlich in allen Romanzen gleichmäßig an; nur sind sie natürlich in den inhaltlich volkstümlichen Partien wie etwa die Reden von Moles und das Lied des Geisterweibchens

besonders stark vertreten. — Vieles davon bestreitet das komische Moment, und manches fällt auch einfach in das Gebiet der nachlässigen Syntax; doch darauf komme ich nacher noch zu sprechen.

a) An Kaufmannssprache und Kanzleistil erinnernde Wendungen:

O wie muß ich den beneiden,
Der den Stamm, des Sohn er ist,
Kennt, daß er den Fluch der Leiden
Nicht in seinem Schuldbuch liest! XIII. 104

Eine Kirche will er bauen,
Wo das Spielhaus ist verbrennet,
Zum Behuf der Klosterfrauen,
Welche man Clarissen nennet. XIX. 22

Und an einem bittern Bronnen
Möcht er trinkend niedersinken,
Bis zum Ablauf aller Sonnen
Immer schöpfen, immer trinken, XIX. 149

Und ein Jauchzen findet statt. XIX. 31

(Dies letzte streift stark an die Geschmacklosigkeit.)

Zu dem Wagen, der vor Jahren
Unsrer Schlachten wunde Helden
Im Triumph herangefahren
Kann sich nun ein jeder melden. XIX. 188

V. 7, V. 42, V. 121, IX. 6, IX. 146, IX. 153, X. 5, XIV. 93 und andere.

b) Aus dem Wortschatz der alltäglichen und familiären Umgangssprache und der Volkssprache geschöpfte Ausdrücke:

Denn es ist ein schwerer Frevel,
Jetzt Tumulte anzuspinnen, V. 41

O ihr kramt noch im Elenden,
Streitend um gemachte Lichter,
Ihr, die ich so frei gelehret
Mit den Sternen umzuspringen! V. 45

Mit der Schlange bei dem Kinde
Ist wohl auf das Leid des Herren
Und den Sündenfall gestichelt. V. 72

Jacopone, dein gelehrter
Bruder, lehrt dich wohl die Schliche; V. 111

Der verachtend meine Lehre
Im latein'schen Stalle mistet. V. 114

Euer dunkelmaulend Wesen
Ist nur dunkel, um . . . . . V. 138

Die geschimpfet auf die Rechte,
Werden stehen auf der Linken,
Da wo Gottes Affen stehen, V. 142

Ihr Allfresser, wo des Ersten
Magen noch der Zweite frisset,
Wenn ihm selbst schon aufgefressen
Seinen Magen hat der Dritte! V. 144

Da soufflirt der Erdgeist dunkel,
Und sie beten, die Cujonen! IX. 27

Und die langgehosten Ungern
Ziehn auf ihren kleinen Rossen IX. 72

Ach, wer dieses Leibes Wunder
Einmal trug in seinen Pfoten, IX. 119

IX. 125, IX. 143, IX. 151, IX. 157, IX. 227, IX. 253 XVII. 76, XVIII. 59, XVIII. 60, XVIII. 92, XIX. 66, VI. 29 XVII. 19 und viele andere Besonders die Scheltwörter gehören hieher; es ist auffallend, wie gut die sonst so frommen sanften Rosenleute zu schelten verstehen. Diese Schimpfwörter sind immer sehr stark gefühlsbetont und eignen sich daher gut zu poetischer Verwendung, wenn sie auch, da sie einen ethischen Mangel zeigen, meist auf die, das böse Prinzip verkörpernde Seite einer Dichtung und auf die Komik beschränkt sind. Brentano ist darin ein wahrer Virtuos; er spürt eben sofort die große Gefühlsexpansion. die in ihnen liegt. Daher erregen sie ihn, bleiben ihm im Gedächtnis haften; er scheint sie geradezu zu lieben. Im Munde Biondettens und Jacopones in der 12. Romanze tönen Ausdrücke wie: »du Toller«, »ehr-

vergessner Bube«, »du Laster«, usf., besonders im Vergleich zu ihrem sonstigen Wesen und Charakter sehr merkwürdig.

c. Auch Beteuerungen durch Anrufen Gottes oder der Heiligen, durch Ausrufe, durch Wiederholungen oder durch nachdruckverschaffende Wörter wie »gar«, »recht«' »auch«, »so«, kommen häufig vor. Beispiele:

Will es Gott, so komm ich morgen. IV. 23

Und so wahr der Herr uns lebet,
Rein sein Engel mich bewahrte, VIII. 72

Und es nahet Rosadore,
Spricht: „Ich wag's in Gottes Namen!" XII. 136

Und er rufet: „Stille! stille!
Um das Heil der Republik!" XIX. 173

Beten, ach! Vermag sie nicht. XVI. 67

. . . . . . : In der Nähe,
Ja in deines Gartens Boden,
Werden . . . . . XV. 59

Jene, die da stand zur Linken XVI. 48

Dieses, Jenes, und so weiter
Lüge nur, man glaubt es schon,
Denn du bist ein Teil gescheiter,
Herr und Meister und Patron! XVIII. 100

Und sie schweigen alle Beide,
Jeder in dem eignen Jammer XIX. 81

Aber alle sieben Kreise
Waren durch und durch belebt, X. 60

Ob Biondette je die deine
Ganz und gar gewesen ist? XIII. 48

Was nur mag zu dieser Stunde
Dieser Troß von mir doch wollen? IX. 177

Lucifer ihn dazu treibet,
Daß auch nicht ein Buchstab fehl! X. 91

IV. 22, IV. 102, XVII. 46.

Dies ist ihrer Schritte Schallen,
Glaubt ich, wenn mein Herz so pochte,
Blickte . . . . . . VI. 12

IV. 108, IX. 100, X. 34, X. 40, XVI. 68, XVI. 82.

Er hat gar ein wildes Wesen,
Gleichet einem Salamander. VIII. 116

IX. 173, XIX. 93.

Alles schweigt und liebt und betet
Recht in sel'gem Wohlgefallen. VIII. 13

IX. 167, IX. 184, XII. 78, XII. 189, XV. 38, XV. 66.

d. Auf der Syntax beruhende, alltägliche oder volkstümliche Wendungen — Konversationston:

Ich hab morgen angeordnet
Ihre Messe, eh' es taget;
Willst du auch hin beten kommen? IV. 96

Und ein frecherer Geselle
Schreit hinauf: „Ha! schweig sie stille,
Heil'ge Jungfer, um die Wette
Wollen wir mir ihr eins singen!“ V. 14

„Herr! es galt um deine Lehre,
Die er traf mit gift'gem Witze!“ V. 54

Aehnlich wie bei der Wendung »eins singen« das eigentliche Bestimmungswort weggelassen ist, ist dies auch im folgenden Beispiel der Fall, wo wir es aber stärker vermissen, da die Wendung nicht so gebräuchlich ist. Auch ist nicht etwa in vorhergehenden Strophen von Wasser die Rede.

In dem Brausen des Tumultes
Bricht des Kerkers Tor Meliore,
Eilet zu Biondettens Brunnen,
Einen Eimer voll zu holen. IX. 80

Ich glaube, die meisten Leser werden das als einen Mangel empfinden, trotzdem man ja deutlich genug weiß, um was es sich handelt, und kein Mensch an etwas anderes als an Wasser denkt. Es wirft dieses wieder ein interessantes Licht auf die Tätigkeit des Lesers. Auch die Dichter müssen an das »Ver-

stehenwollen« (siehe A. Theodor Meyer: »Das Stilgesetz der Poesie«, S. 12) appellieren. Dieses funktioniert aber ihnen gegenüber ganz anders als der gewöhnlichen Rede gegenüber, und zwar geht es merkwürdigerweise in mancher Beziehung viel weiter, in mancher dagegen viel weniger weit; doch komme ich darauf später noch zu sprechen.

Wie dem Mond die karge Mutter
An dem Rock stets tät zu kurze,
Und ihm aus dem blauen Schurze
Nimmer ganz die Mütze rundet; XVII. 89, 90

Ich schmeck was von Heimlichkeiten,
Drum laß' ich die Hand davon. XVIII. 41

Hab ich mich wo eingefleischet,
Braucht's vom Kreuz ein Stückchen Holz,
Und . . . . . . XVIII. 61

Und die duft'gen Cicisbeen
Müssen gar zu harter Strafe
Helfend auf und nieder klettern,
Wie die nassen Katzen jammernd. VIII. 109

Auch der häufigen Verwendung des unpersönlichen »es« in Wendungen wie: »Wenn's nicht helfen will«, »wenn's nicht geht«, und ähnlichen, haftet immer etwas Volksmäßiges an. Doch gehörten diese Beispiele eher zu den stehenden Wendungen.

Zusammenfassend läßt sich etwa sagen: Brentano schöpft aus der Sprache des Volkes, aus täglicher Umgangssprache Wörter und Wendungen und verwendet sie in ungebundener Weise, meistens Stimmungen oder charakteristische Momente daraus schöpfend. Zuweilen aber läuft ihm auch wie unbewußt so ein Ausdruck in die Feder und kontrastiert dann seltsam mit seiner Umgebung, woraus er wieder Stimmungsmomente zu schöpfen versteht. Es kommt aber auch vor, daß er solche Ausdrücke setzt an Stellen, wo sie störend wirken, wo man deutlich die Empfindung hat, als entsprängen sie einer Nachlässigkeit des Dichters. Durch die unendliche Leichtigkeit seines Ausdrucks (»strömende Sprache« möchte

man es fast nennen) wird er nur zu leicht verführt, hinzuschreiben, was in die Feder kommt. Auch hier treffen wir wieder auf die Doppelnatur Brentanos. Auf der einen Seite nachlässiges Sichgehenlassen bis zum Saloppen, ja Banalen; auf der andern, höchst bewußtes Auswählen, ja raffiniertestes Abwägen und Kombinieren. Einerseits, als Vorteile, ein Ausschöpfen der Stimmungselemente und eine großartige Verlebendigung der Sprache; andererseits, als Nachteile, ein »sich in ausgetretenen Geleisen bewegen« und hie und da ins Platte fallen.

E. Klangwirkungen.

Einen besondern Abschnitt sollte man den Klangwirkungen der Brentano'schen Dichtung widmen. Doch, da das schon mehr ins Gebiet von Rhythmik und Metrik gehört, fasse ich hier die Hauptergebnisse nur ganz kurz zusammen. Das musikalische Element als Selbstzweck in die Poesie aufzunehmen, blieb den Romantikern überlassen. Bei Goethe und Schiller war es lediglich angenehme Zugabe; das Gedankliche war Hauptträger des poetischen Genusses. Die Romantik aber wandte sich hauptsächlich an das Unbewußte im Menschen. Daher fühlte sie sich zur Musik, der großen mystischen Macht, besonders stark hingezogen und versucht, sich ihrer zu bemächtigen. Wackenroders »Herzensergießungen« stehen am Anfang der Entwicklung. Tieck nimmt dann das Programm seines Freundes auf und macht es zum Programm der Romantik. Nur fehlte ihm das große Können. Erst Novalis, Brentano und Hölderlin gelingt es, wirklich Musik in die Poesie aufzunehmen. Aus Novalis' Versen strömt sie kunstlos und natürlich, im Gegensatz zu Brentano und Hölderlin, die sich außerordentlicher Kunstmittel dafür bedienen. Bei Hölderlin liegt das musikalische Element im Rhythmus; »verhaltene Musik« könnte man es nennen. Bei Brentano dagegen liegt es im Gleichklang. Alliterationen, Assonanzen, Binnenreime, onomatopoetische Klänge stehen in seinem Dienst. Im Gegensatz zu Hölderlins »verhaltener Musik« ist es bei Brentano ein strömender, sprudelnder, mächtiger Bach. In Wortklängen

ist Brentano ein wirklicher Virtuos. In seinen Gedichten kommt das naturgemäß noch mehr zur Geltung als in den Romanzen, wo die Assonanz, die an und für sich etwas Gedämpftes hat, die Wirkung verblaßt. Dort weiß er direkt aus Reimen Melodien zu flechten. Doch auch hier geben uns die 7., 10., 13., 14. und 18. Romanze mit ihren, durch die ganzen Romanzen assonierenden Reimen den Beweis, wie glänzend Brentano die Reime beherrscht. Die Reinheit der Reime läßt dabei freilich viel zu wünschen übrig. Unser Ohr empfindet manches, was ihm als Reim galt, nicht mehr als solchen. Es macht ihm nichts aus, kurze auf lange, offene auf geschlossene, gerundete auf nicht gerundete Vokale zu reimen. Den Konsonanten gegenüber scheint sein Ohr oft geradezu unempfindlich zu sein. Auch die häßlichsten Konsonanten-Verbindungen umgeht er nicht; er reimt tonlose auf tönende Explosivlaute und besonders tonloses auf tönendes »s«. Dagegen gelingen ihm dann wieder wundervolle Alliterationen, besonders mit den Liquiden, und die Assonanzen strömen ihm förmlich zu.

II. Abschnitt.

Die logischen Beziehungen.

Daß Brentano für logische Beziehungen, ja für eigentlichen Beziehungs- und logischen Grundgehalt der Wörter viel weniger Sinn hat als für den poetischen Stimmungsgehalt, geht schon aus den bis jetzt angeführten Beispielen hervor. Noch viel deutlicher aber wird es, wenn wir nun die logischen Beziehungen selbst betrachten, nämlich:

A. die Verben, als schon Beziehung ausdrückende Wörter.
B. die reinen Beziehungswörter; syntaktische Beziehung.
C. die inhaltlichen Beziehungen = logische Schnitzer.
D. die Katachresen.

A. Die Verben.

Bei den Verben spielt der Beziehungsgehalt schon eine gewisse Rolle. Dies wird aber von Brentano nicht immer berücksichtigt. Daher greift er in der Wahl der Verben oft fehl, d. h. er wählt Verben, die in dem Zusammenhang, in den er sie stellt, nicht passen, trotzdem sie an und für sich einen, den sie umgebenden Wörtern ähnlichen Stimmungsgehalt haben. Die folgenden Beispiele sollen das erläutern:

. . . . . und es wallen
Schon die Bienen nach den Blüten, I. 31

Um des Tores Bogen ranken
Engel sich . . . . II. 43

Vor dem Fenster schwebt ein Garten
Auf der alten Mauerkrone, IV. 48

Lasset ihr euch selbst verwetternd
Euren trüben Schwall verwittern. V. 140

Der aus schändlicher Begierde
Pflicht und Treue ich entwand VII. 2. 15

Wenn um Mitternacht die Sterne
Sinnend in dem Meere schwankten, VIII. 52

Nun tritt sie zurück zum Zelte,
Das nach ihr herniederwallet VIII. 73

Schallet das Geträuf des Wassers; VIII. 126
Einen Traum hab ich gesehen: VIII. 137

Es ist dies wohl eine Art Kontaminationsform aus: »einen Traum hab ich gehabt« und »im Traum hab ich gesehen«. Solche Kontaminationen kommen bei Brentano häufig vor.)

Bald mit Macht hinangeschwungen
Zu der hohen Fenster Bogen
Nun die sichern Leitern ruhen, IX. 77

In dem Widerscheine funkelnd
Halten rings, die Menge ordnend,
Blankgestahlte Reiter Runde, IX. 67

Und aus seinen Ufern schweifet
Bang das nasse Element. X. 11

Hab ich diesen Wunsch empfangen. XII. 193

Sah sie nächtlich in dem Chore
Himmlische Gebete lallend. XII. 196

(»Lallend« ist hier nicht etwa im abschätzigen Sinn gebraucht).

Von der Venus Tau bereifet
Schwillt der Früchte süß Gewicht; XIII. 20

In der Kerzen sel'gem Scheine
Bebt der Altar feierlich,
Und sein Flehen ihm gelingt: XIII. 107

Philomele, süßer stimme
Deines Traumes Wonn und Wehe,
Daß es zu den Sternen glimme XIV. 3

Und es tönet meine Stimme
Süß, o süß ist meine Kehle,

Bis wetteifernd süß ergrimme
Und verglimme Philomele. XIV. 79

(Das verstiegen sinnlose Gestammel kann allerdings hier künstlerische Absicht sein.)

Ueber dieser Jungfrau Leiche
Schimmre lieblich hin der Tod! XVIII. 2

Und ein dichter Nebelschleier
Ueber ihres Hauptes Gold
Zu des Tages Totenfeier
Trauernd tief herniederrollt. XVIII. 13.

Du mußt selbst das Schloß bestreiten, XVIII. 41

Weh, es fehlt uns nur am Geiste,
Wäre der uns nicht entflohn,
Daß er uns Entscheidung leiste,
Dann wär uns geholfen schon. XVIII. 67

Jacopone zubereitet
Seine Leichenfeier schon. XVIII. 137

Durch die Straßen weit ergossen
Reget sich ein Volksgebraus, XIX. 6

Es ist dabei nicht gesagt, daß diese logisch nicht passenden Verben, nicht poetisch wirken können. Vielleicht sagen wir besser: weil wir beim Verbum im allgemeinen stärker auf den Grund- und Beziehungsinhalt zu achten gewohnt sind, fühlen wir eher, wenn er mit dem Stimmungsgehalt, auf den fast allein Brentano abstellt, nicht im Einklang ist. Einzelne der oben genannten Ausdrücke streifen schon an die Katachrese.

B. Beziehungswörter.

Brentano umgeht gerne den Gebrauch von bloßen Beziehungswörtern; schon beim Genitiv haben wir darauf hingewiesen und den Grund dafür angegeben. Dieselbe Neigung zeigt sich in der Vorliebe des Dichters für den Plural von Abstraktis und darin, daß er den generellen Artikel sehr gern umgeht. Statt des Artikels setzt er oft ein Eigenschaftswort, dessen starke Flexionsendung dann zugleich ein altertümliches Stimmungselement bieten kann. Beispiele:

Daß Meliore eingestehe,
Daß uns Zucht und Sitte bindet,
Wie für Wissenschaft gesehen
Er die weißen Klingen blinken. V. 6

Freudig stößt er ab die Erde,
Hin nach schön'rer Heimat dringend. V. 58

Und Aglaurens Fäuste treffen
Rasend ihre eigne Stirne,
Während Krampf die Füße hebet
Und zu wilden Sprüngen zwinget V. 66

Sei Geleitsmann deinem Gaste, VI. 9

Also sprach er. Tränen drangen
Ihm ins Aug', geheime Boten
Züchtger Flamme, die . . . . . VI. 15

Und durch ihre Kronen gießen
Sterne geisterhaften Strahl. VII. 9

Die es lebend hielt in Wellen,
Gab barmherzig ihm die Amme. VIII. 46

Sie geleitend steigt am Felsen
Sonnenschein zum Untergange,
In der Tritte Spuren senket
Dämmerung den ernsten Mantel VIII. 88

Und hieß Amber Herr des Buches? IX. 158

(Dies ist wohl das stärkste Beispiel für das Fehlen des Artikels. Wir empfinden es unbedingt als Nachlässigkeit. Es zeigt eben nur, wie wenig Achtung Brentano diesen Beziehungswörtern zollt, besonders wenn wir dann sehen, wie er sie auch da setzt, wo sie überflüssig, ja störend sind.)

Wie dem Lichte ist entsprungen,
sich rückziehend durch das Wollen,
Dunkler Raum im Mittelpunkte,
Worin ward die Welt geboren. IX. 238

Daß den Staub er zu sich reiße,
Harten Kampf der Geist erhebt. X. 60

Und aus seiner Höhle steiget
Basiliskus zu ihm her. X. 64

Aber wehe! vor ihr schnell
Zu der Erde niederschweifet
Todesengel Azrael. X. 97

Ruhig sprach nun Jacopone:
„Herr, tu mir nach Wohlgefallen!" XII. 216

Herrlich wirst du wenn du reifer,
Denn dich treibet hoher Trieb. XIII. 11

Daß nicht aus dem Chor alleine
Einer andre Weise singt. XIII. 12

Durch den reichen Himmel schreiten
Seh ich wunderbar Gebild. XIII. 27

(Eine Stimmungsmöglichkeit liegt darin, nämlich etwas Unbestimmtes, Verwehtes, Unbegrenztes.)

Wie der Fisch zum Fische streichet
Und in Wogenschimmer spielt. XIII. 30

Daß selbst in des Lichtes Leichte
Er die Wucht, die niederzieht,
In dem Abgrund auch das Seichte,
In dem seichten Abgrund sieht. XIII. 62

Nur vom Schmerz kann mich erlösen
Blut des eingebornen Sohnes!" — XV. 29

Paradies mußt' untergehen,
Ewig steht der Baum des Todes! XV. 108

Sonn' und Vogel golden lachet
Auf dem Kreuz, das . . . . . . XVI. 7

Und versetzt ihm Todeswunden. XVII. 37

Boten auf und nieder steigen,
Zwischen Erde, zwischen Mond
Sah ich zu des Abgrunds Reichen,
Wo die Brut des Fluches wohnt. XVIII. 18

Vor dem Consularpalaste
Auf des Marktes weitem Raum,

Der viel tausend Bürger faßte,
Bildet Wache einen Saum — XIX. 8

Schiffe segelnd, Wolken ziehend,
Schlosses Dach im Abend glühend,
Schatten . . . . . . — XIX. 76

Ganz im Gegensatz zu der erwähnten Ersparnis scheint zu stehen, daß Brentano für »im«, »am«, »zum«, »zur«, sehr häufig »in dem«, »zu dem« etc. schreibt. Es bestätigt dies aber nur, daß er auf die Beziehungswörter gar keine Aufmerksamkeit verwendet, sonst würde er sicher den feinen syntaktischen Unterschied, der zwischen »zum« und »zu dem« liegt, nicht übersehen. Die Alltagssprache und besonders auch der Dialekt macht ihn sehr genau; das zweite wird nur demonstrativ verwendet. Brentano dagegen braucht beides willkürlich durcheinander, d. h. natürlich mit der Einschränkung, daß für demonstrativ nur die zweite Form möglich ist. Im Folgenden nur ein paar Beispiele, die dem Sprachgefühl besonders zuwiderlaufen; doch muß bemerkt werden, daß auch andere Dichter mit diesen Formen willkürlich umgehen und der syntaktische Unterschied nicht beachtet wird; daß er aber in der Sprache tatsächlich begründet ist, zeigt am besten der Dialekt. Beispiele:

. . . . . . , als aus der Oper
Einsam sie nach Haus gegangen,
Nahm sie auf mich von dem Boden. — IV. 74

Während sie vom Rosengarten
Spricht und von dem Vater Kosme; — IV. 90

Und unzählige Geschlechter
An dem alten Recht sich bilden. — V. 132

Und der Mensch, der irdisch fußet,
Suchet seinen Gott im Hohen,
Der doch ist im Mittelpunkte
Und ihn reißet zu dem Boden. — IX. 16

VIII. 80, VIII. 136, IX. 37, IX. 174, XII. 57, XIII. 16, XVII, 14, XVII. 48, XVIII. 28.

Und zwar ist der Gebrauch bei Brentano nicht etwa bloß

auf Erleichterung des Rhythmus zurückzuführen, da er in der Ueberschrift zur 8. Romanze, wo ein solcher Grund ganz und gar nicht in Frage kommt, schreibt: »Biondette in dem Theater«.

Ebenso inkonsequent wie bei diesen verkürzten Formen ist er auch beim Setzen des Artikels überhaupt. Am deutlichsten zeigt sich das in folgenden Fällen:

Da ich dich gesehn beim Mahle
Mit dem Knaben, Lamm und Vogel,
Fühlte ich . . . . . IV. 39

Spiegelblank sind Stühl' und Tafel,
Schrank und Wand von edlem Holze IV. 41

Und wo es erwünscht, da ragen
Aus den Wänden, halb erhoben,
Kunstgebildete Gestalten:
Mensch und Vase schön geformet. IV. 43

Die drei Tugenden der Christen
Sind es, die sich toll geberden:
Glaube, Hoffnung und die Liebe! V. 74

„Meister, nun seid Ihr der Richter!" V. 109

Alle Farbe ist geschieden
Und es raget die Gestalt. VII. 1

Tauberauschte Blumen schließen
Ihrer Kelche süßen Kranz,
Und die schlummertrunknen Wiesen
Wiegen sich in Traumes Glanz. VII. 2

Eine weite Dämmrung streckte
Sich umher, und keine Schranken
Schienen . . . . . VIII. 22

Aber weh! nicht so die Schmerzen,
Schlummernd, träumend im Gesange,
Hier im süßen Schlafe sterben,
Wie der Fischer, Mond und Nachen. VIII. 103

Stürzet das Gerüst zusammen,
Ist sie nimmermehr zu retten!"
So erfüllt das Haus ein Jammer. VIII. 105

So ward unsre Welt geformet.
Die nun materialisch rundet
Als die Erde, Mond und Sonne,
Aber doch in ihrem Schwunge
Ist der obern unterworfen. IX. 249

Mündlich, schriftlich, stets erweitert
Geht es durch die trübe Welt,
Die es mit der Kunst erheitert,
Mit Erkenntnissen erhellt. X. 117

Und du sängst ihr an dem Fenster
In des Lorbeerbaumes Krone; XV. 6

Und es ist kein öder Felsen,
Und kein Bächlein oder Bronnen,
Keine waldumschloßne Stelle
Unterm Monde und der Sonne,
Wo ein Mensch . . . . . XV. 11, 12

Auf Bologna ist die Ruhe,
Mondeskühle hingesunken, XVII. 42

Zwischen schlanken Lilienstengeln
Und den zarten Rosenzweigen, XIX. 128

Sehr merkwürdig muten uns auch die hie und da gebrauchten bestimmten Artikel vor Eigennamen an, z. B.:

Auch sprang von des Hauses Kuppel
Auf mich ein der Meliore, IX. 116

Mit dem Winseln eines Hundes
Schrie: „Erbarmen!“ laut der Moles. IX. 212

Wenn ohn' Abendmahls Genusse
Starb das Weib des Jacopone, IX. 220

Und Nichts konnte sie erweichen,
Daß sie zu dem Adam kehr, X. 76

Hinter seinem Rücken schreibet
Ab das Buch der Samael, X. 91

Von dem Seth zum Tubalkaine
Hat sich dann das Buch entfernt, X. 114

Meistens freilich setzt er die Namen, wie es im Neuhochdeutschen Brauch ist, ohne Artikel; wir sehen also auch hier wieder ein sorgloses Umgehen mit dem Artikel; es ist der beste Beweis dafür, daß ihm diese Beziehungswörter ganz

gleichgültig sind, daß er die syntaktischen Feinheiten, die in ihnen liegen können, gar nicht spürt oder sie sich wenigstens nicht zunutze macht. Ganz das Gleiche ist bei den Präpositionen und Konjunktionen der Fall, wobei zwar zu beachten ist, daß einzelne vielleicht erst seither in ihrem Gebrauch so festgelegt worden sind, wie wir sie heute anwenden. Auch heute gibt es ja noch schwankende Fälle; wir können z. B. ebenso gut sagen: »auf den Boden fallen« wie »zu Boden fallen«; »an den Boden« aber werden wir kaum mehr sagen. Wenn nun also manches, wie erwähnt, auf die Entwicklung und Fixierung der Sprache zu setzen ist, so muß man andererseits doch sagen, daß sicher schon damals von einem einzelnen Dichter eine Wendung bevorzugt wurde. Brentano aber braucht alle sorglos neben- und durcheinander. Ich nenne im Folgenden die am meisten auffallenden Beispiele. Besonders zeigt sich dabei, daß er Richtungs- und Ruhekonstruktion sehr oft durcheinandermacht. Vieles geht aber schon in die logischen Beziehungen über, wo sich die gleiche Inkonsequenz und Sorglosigkeit zeigt, wo kaum einmal die logische Abhängigkeit entscheidet über den Gebrauch der Beziehungswörter. Es liegt, wie schon gesagt, ein Nachteil und Vorteil in dieser losen Syntax. Etwas Ungebundenes, Schwebendes, Leichtes und Lebendiges, von allem Regelzwang Befreites haftet dieser Sprache an; sie zersplittert nicht ihre Kräfte an kunstvollem festgefügtem Periodenbau, sondern konzentriert sie gleichsam auf das eine, das ihr allein Wesentliche, auf den poetischen, duftigen Ausdruck. Darum gelingen ihr dann zuweilen Partien von unsagbarem Reiz. Auf der andern Seite dagegen läßt einen auf die Dauer dieses haltlose Schweifen, das allzu leicht zur Unklarheit führt, unbefriedigt.

Kann die Antwort nicht erwarten,
Setzt sich nieder a n den Boden,
Fleht . . . . . . IV. 30
IV. 89

Vor dem Fenster schwebt ein Garten
Auf der alten Mauerkrone,
W o zwei süße Nachtigallen

Meine Lieder wiederholen. IV. 48

(Gemeint ist doch sicher »im Garten«, also müßte »worin« stehen),

Aber deine Augen fragen,
Was das Tüchlein dort verborgen
Ueber meinem Betstuhl halte: IV. 49

An diesem Beispiel aber zeigt sich, wie Brentano auch solche Beziehungswörter hie und da als belebendes Moment zu benutzen versteht; denn es ist nicht zu leugnen, daß durch das hinweisende Wort etwas Dramatisches in den Dialog hineinkommt und sehr lebhaft wirkt, was zwar zu der gefühlsübersteigerten Freundschaftsszene vielleicht nicht ganz paßt. Doch hat Brentano gerade in dieser Romanze die verstiegene Schwärmerei mit köstlichster Naivität zu mischen und möglichst viel Leben in die Sentimentalität hineinzubringen versucht, daß man das »dort« sicher als beabsichtigt und nicht etwa, wie es ja auch vorkommt, als bloße Verlegenheitssilbe anzusprechen hat.

Als ich sie im Tod verloren. IV. 69

Und mir Zeit und Ort gesaget,
Da ich bin gefunden worden, IV. 72

(Für uns hat »da« in dieser Stellung viel zu sehr kausale Bedeutung; es ist also mindestens eine ungenaue Beziehung.) Das sind auch die meisten folgenden Beispiele; doch ist zwischen ungenau und nachlässig die Grenze sehr schwankend. Einzelne Beispiele dagegen bieten eine für uns heute ungewöhnliche Beziehung; einige sind einfach fraglich, indem süddeutsches und norddeutsches Sprachgefühl da von jeher auseinandergehen; es ist dies hauptsächlich bei der Ruhe- und Richtungskonstruktion der Fall, z. B.:

In dem Tüchlein eingeschlagen, IV. 73

. . . . . . , und tief betroffen
Legt der Jüngling die Orange
Zu den andern in dem Korbe. VI. 40
XVII. 8

Hier, wie noch an mehrmals vorkommenden ähnlichen Stellen,

ist die Zweisilbigkeit der Assonanz schuld an der Ruhekonstruktion. Besonders beliebt ist bei dem Dichter »ob« statt »über«; heute ist »ob« gänzlich zur Konjunktion geworden. Das gehörte natürlich im Grunde zu den altertümlichen Elementen in Brentanos Sprache. Ich nenne es hier nur, um zu zeigen, wie fein Brentano auch die Beziehungswörter zu verwenden versteht, sobald sich nur ein Gefühlsmoment damit verknüpft, wie hier das Altertümliche:

Wißt, ich war in tiefster Seele
Lang ob dieser Zeit ergrimmet, V. 84 VI. 45

Auch im Sinn von »wegen« kommt »ob« vor;

Nannte sie mich Biondette
Ob der goldnen Flut des Haares. VIII. 53

Sehr auffallend ist, daß z. B. Apo die Beziehungswörter in seinen Reden viel schärfer und genauer setzt. als sie sonst stehen, z. B. V. 111 ff., wieder ein Beweis, wie feinfühlig Brentano sofort ist, wenn es sich um Stimmungsmomente handelt. Sobald die Beziehungswörter sich Selbstzweck sind, d. h. nicht irgend ein Stimmungsmoment tragen, achtet Brentano ihrer kaum; sobald aber ein solches wie oben durch Altertümlichkeit oder wie hier durch persönliche Beziehung oder auch sonstwie dazukommt, erhält es für ihn einen gewissen Wert, und dann versteht er auch, es zu verwenden.

Ach, ich bin mit Angst umfangen,
Mich umdrängen diesen Morgen IV. 94

Nimm es hin zur Gegengabe! IV. 101

Auf den Altar fliehend springet
Nun Meliore, sich das Leben
In der heil'gen Freistatt fristend. V. 16

(Statt »an«, da ja das Muttergottesbild im Freien unter der Linde steht).

Lasse ihn mit Ehren fechten
Hier an deiner Mutter Bilde! V. 25

(Statt »bei« oder »vor« wie Michels übrigens sagt.)

Und schon naht um alle Ecken

Sich ein müßiges Gesindel. V. 48

Denn du träfst auf den Unrechten,
Schimpftest du ihm zu Gesichte! V. 118

Jener greift nach seinem Korbe,
. . . .
Hängt zur Schulter ihn am Stabe, VI. 10

Als sie schwebet ob dem Bade,
Gleicht es einem Feueropfer,
Sie dem Phönix, der mit Flammen
Sich verjünget in dem Tode. VI. 45

(Man würde »in Flammen« erwarten.)

In den nächtlich späten Gang. VII. 12

(Anstatt »während« oder »auf«).

An dem Walde ist erschienen
Eine weibliche Gestalt, VII. 32

(Gemeint ist am »Waldrande«, also »vor dem Walde«).

So, wenn einst die Engel ziehen
Mit der Zornposaune Schall, VII². 9

(Entweder »mit der Zornposaune«, oder dann »bei der Zornposaune Schall«.)

Wer im Feuer nicht kann leben,
Muß sich durch das Wasser baden. VIII. 110

(Hier kann man allerdings im Zweifel sein, ob man die Wendung nicht für eine der Situation angemessene, glückliche eigene Bildung gelten lassen will, da etwas von der Anstrengung der sich durch das Wasser Durchkämpfenden im »durch« einerseits und andererseits wieder die Wirkung des Wassers in dem »baden« gegeben ist.)

Denn zum wilden Rettungssturme
Sind zu eng des Hauses Tore,
Und auf ewig wird verschlungen
Mancher IX. 79

(Wir würden »beim« erwarten, da ja der Sturm bereits vor sich geht, und eine Zweck- oder besser Zielvorstellung, wie sie im »zu« liegt, hier gar nicht erforderlich ist.)

Aber mitten in der Stube

Brennt an einem Totenkopfe
Der in grüner Urne ruhet,
Eine zauberische Lohe. IX. 108

(»in« oder »auf« oder »aus« würde man erwarten.)

Da enthüllten von dem Tuche
Sie die Urne, ... IX. 195

Da schwur sie, zur Qual alleine
Sei geschaffen sie zur Welt,
Zu der eignen Kindlein Peine
Sei zum Leben sie bestellt. X. 77

Mündlich, schriftlich, stets erweitert
Geht es durch die trübe Welt,
Die es mit der Kunst erheitert,
Mit Erkenntnissen erhellt. X. 117

(»Mit seiner Kunst«, oder »mit Künsten« ginge an; aber mit dem generellen Begriff »die Kunst« sollte die instrumentale Funktion doch besser mit »durch« ausgedrückt werden.)

Da er stieg zu dem Katheder,
Nahm zum Weib er Rosarosen, XI. 27
XVII. 12
XIX. 15

(»Auf das Katheder« wäre viel genauer und daher besser ausgedrückt.) Die große Vorliebe Brentanos für die Präposition »zu« beruht wahrscheinlich auf der Notwendigkeit, Dative an den Schluß der Zeile zu stellen, um die zweisilbige Assonanz herauszubekommen, was eine ziemlich große Schwierigkeit bot, wie schon die unglücklichen, auch zu diesem Zweck verwendeten Wendungen wie: »schreit er«, »heißt er«, »geht er«, usf. als Assonanz verraten. Das »zu« mag ihm daher als häufig verwendete Dativpräposition immer sofort in die Feder geflossen sein.

Während leis zu Rosadoren
Sich die andere Nonne nahte, XII. 69

Auch ich muß von diesem Orte
In den Willen des Erbarmers; XII. 181

Dies Gesicht war mir ergossen,

Da ich sinnlos **in der** Harfe
Ruhete, von Meliore
Fromm gerettet . . . . . XII. 214

Die zerrissnen Perlenschnüre
Säten eine Tränensaat
Zu des Schlafgemaches Türe,
Der sich Rosablanke naht. XVI. 17

Auf des Fensters Gartenbeet,
Wo ihr Bauer unter süßen
Blumen eingezäunet steht. XVI. 24

Doch **mit** seines Blickes Banne
Jetzt ihr krankes Herz zerbrach. XVI. 82

Und von seiner Bühne glänzen
Feindeshelme **in** Trophäen, XIX. 48

Und zertrat **mit** bittern Tränen
Wild sein mühsam Werk **mit** Füßen. V. 87

Hier wird durch das Nebeneinander der beiden »mit«, von denen das eine in instrumentaler Funktion steht, das andere einfach die Begleitung ausdrückt, die Ausdrucksweise so nachlässig.

Er trägt mich **mit** festem Grunde,
Er hat mich aus Staub geboren, IX. 18

Hier ist überhaupt nicht klar, was der Dichter ausdrücken will; d. h. man erfühlt es schon; er will einfach sagen: »Er trägt mich fest und sicher«, was er aber **sagt** ist mißverständlich.

Und mein Fuß fühlt **in** dem Boden,
Wo die goldnen Schätze wurzeln,
Wo die Quellen gehn verborgen. IX. 42

Eigentlich sollte es wohl heißen: »Er fühlt, wo im Boden die Schätze wurzeln«; bei dieser Satzstellung aber müßte stehen »fühlt am Boden, wo . . .«

Viele retten sich **im** Sprunge; IX. 78

Gemeint ist »durch einen Sprung vom Fenster«. Solche undeutliche **Ausdrucksweise**, wo der eigentliche Sinn und das tatsächlich Ausgedrückte sich nicht decken, liebt Brentano

sehr. Beide Vorstellungen mischen sich dann beim Lesen und machen einen gewissen Reiz aus; sie sind nur verschwommen, aber durch die Doppelbeziehung wirksam. Bei diesem Beispiel hat man die Idee: 1. sie retten sich sehr schnell; 2. sie wagen den Sprung und brauchen die Leiter nicht.

> Ich verhäng dich mit dem Tuche,
> Das ihn rings bedeckt zum Boden.“ IX. 181

Einfaches »zum« statt »bis zum«.

> Und die Engel aller Seiten
> Schleichen, in das Buch zu sehn. X. 90

»Aller Seiten« statt »von allen Seiten«; doch ist das wohl lediglich dem Rhythmuszwang zuzuschreiben.

> Sündigte auf sein Erbarmen. XII. 157

Diese Wendung kann man vielleicht als wirkungsvoll gelten lassen. Sie illustriert, was die nachlässige Behandlung der Beziehungswörter für eine gute Seite haben kann; es ist eine Art Befreiung von der Tyrannei dieser kleinen Wörtchen, wodurch die Sprache biegsam und dadurch wieder ausdrucksfähiger wird.

Aehnlich ist es auch beim folgenden Beispiel:

> Rings um mich geliebte Tote
> Schlummerten zum letzten Tage; XII. 200

> Daß der den ich erst geleitet,
> Zu des Pietro Garten hin,
> Wieder mir . . . . XIII. 6

> Her, um deines Sohnes Schmerzen
> Richte auf den Vater Kosme, XV. 9.

> Läßt betrogen dann es fallen
> In des Springbrunns Marmorrand, XVI. 5

Etwas »in den Rand« fallen lassen ist meinem Sprachgefühl nach unmöglich.

Ebenso empfinde ich »gehen« mit »her« konstruiert als Fehler. Ganz besonders auffallend aber sind die Präpositionen als zugehörig zu Verbalcompositis wie z. B: »emportreten auf«, XIX. 9 »um etwas einhersteigen«, X. 110 »näher herstreiten«, XIII. 76 »niederschweifen über

einem Ort«, X. 33 »aus dem Buche einsehen«, X. 95 und viele ähnliche mehr, wo der Sinn der Präposition dem des Verbums entgegensteht, wie es »niederschweifen« am deutlichsten zeigt: »schweifen« ist ein zielloses Umherziehen, und nun wird ihm durch das »nieder« eine Richtungsbestimmung beigefügt, die die eigentliche Bedeutung des Verbums aufhebt.

Auch bei der Wahl der Konjunktionen zeigt sich diese Nachlässigkeit. Die Fälle wo »und« statt einer Adversativpartikel steht, sind sehr zahlreich; überhaupt vertritt »und« fast jede andere Konjunktion. Oft umgeht Brentano auch die Konjunktionen und nähert sich dadurch einem ältern Sprachgebrauch, ohne aber dabei die auf diese Weise so gern entstehenden Mißverständnisse immer auszuschließen. So nähert er sich dem, was ich »lose Syntax« genannt habe. Ab und zu braucht er dann, ganz im Gegensatz zu dem Gesagten, auch da Konjunktionen, wo sie ganz und gar überflüssig sind; wohl das merkwürdigste Beispiel ist V. 24 ff. »Gott und Vater, Gott und Sohn«, statt »Gott Vater« und »Gott Sohn«. Meist ist der Gebrauch oder Nichtgebrauch der Konjunktionen bei Brentano ganz willkürlich; doch versteht er es auch Asyndeton und Polisyndeton als rhetorische Figuren zu verwenden. Besonders auf dem Polisyndeton, hat er manche seiner kunstvollen Parallelkonstruktionen aufgebaut.

Im Folgenden nenne ich einige Beispiele, wo die Konjunktionen dem Sinn nicht entsprechen:

Doch zuerst tritt ins Gefechte, V. 23

»Doch« statt einer temporalen Bestimmung.

Und Biondetta singt . . . . IV. 104

»und« statt »während«.

Und Meliore spricht . . . . V. 38

Dieses in konsekutivem Sinne gebrauchte »und« verwendet Brentano besonders oft.

Und nun trat von seiner Schwelle
Guido selbst heraus . . . V. 82

Dieses »und nun« scheint mir viel zu schwach; es sollte eine Adversativpartikel, etwa »aber da« stehen.

Aber nur die Melodieen
Höret er der Nachtigall,
Und zu seinem Herzen ziehen
Nicht der Töne Flug und Fall. VII. 13
Und er hat sich losgerungen XVII. 47

Man würde »doch« erwarten, besonders da durch das »und« die Beziehung des Pronomen »er« schwankend wird.

Auch XVIII. 21 steht »und« statt adversativem »doch«. Dagegen steht dann XIX. 47 eine Adversativpartikel, wo eine solche gar nicht am Platze ist und gewöhnliches »und« genügen würde. Oft kommt »und« statt »auch« vor, z. B. XIX. 43; ebenso einfaches »doch« statt »dennoch«. Besonders merkwürdig ist XIX. 110 »doch« für »denn«, d. h. es kann auch für »dennoch« stehen, wenn man Inversion annimmt, wie sie ja bei Brentano haufig ist.

Auch unschöne Häufungen der gleichen Konjunktion vermeidet Brentano nicht. Nur ein Beispiel möge hier stehen:

Und er sprach: „Die Seele stehet
Wieder licht in Gottes Hand,
Und der Leib, der irdisch gehet,
Ist dem Dunkel zugewandt!"
Und nun wendet er sich stille
Und die Jungfrau folget nach. XVI. 35, 36

Schon diese Beispiele zeigen, wie ungenau die syntaktischen und grammatikalischen Beziehungen ausgedrückt werden. Noch deutlicher wird dies bei den Pronomen. Da mutet Brentano dem Leser viel zu; z. B.:

Doch nun spricht zu ihr der Knabe: IV. 21

Gemeint ist Rosablanka; doch war in den zwei vorhergehenden Strophen von Biondette die Rede, und rein grammatikalisch müßte es sich unbedingt auf diese beziehen.

Und es sinket Rosablanke
Ihr ans Herz, und heilig lodert
Ueber sie die Gottesflamme,
Daß die Seelen dicht verschmolzen, IV. 32

Ueber beide lodert die Flamme.

Denn ich seh auf s e i n e n Wangen IV. 53

Dieser Possessiv bezieht sich auf »das Bild«, was ja sinnlos ist, während dann in der folgenden Strophe steht:

Daß s i e lieb dir über alles
Und mir auch so lieb geworden?"

trotzdem von der »Nonne«, auf welche sich das »sie« beziehen muß, durch Strophen hindurch nicht die Rede war.

Ueberhaupt weiß man in der 4. Romanze oft nicht genau, von wem die Rede ist; z. B. das »sie« IV. 90. bezieht sich auf Rosablanke, die aber acht Strophen hindurch nicht genannt ist.

Als Meliore s i e ersehen, V. 21

Ob sich »sie auf beide oder bloß auf Biondette allein bezieht, ist ganz unklar.

Solche plötzlich auftauchende Pronomina, die sich nicht auf das Vorhergehende, Nächstliegende, sondern auf weit Zurückliegendes beziehen, sind sehr häufig: eines der markantesten Beispiele ist XIX. 151. Hie und da verbindet sich damit eine poetische Feinheit, z. B. VI. 37, wo durch das unerklärte »er« sehr hübsch ausgedrückt wird, daß Rosablanke immerfort an ihren Traum denkt, oder III. 25, wo das Pronomen die große Anteilnahme des Dichters an der Gestalt Meliores verrät. — Dabei kommen natürlich oft Unklarheiten vor, besonders wenn etwa wie XVIII. 112 neben der logischen eine grammatikalische Beziehungsmöglichkeit besteht. Z. B. XIII. 100 weiß man nicht, ob unter dem »sie sich« die zwei Erscheinungen Apos gemeint sind, da es nachher heißt: »lachend sie von dannen schleichen«, oder ob es Apo und Meliore angeht, da nur so das »kalt« einen Sinn hat. — Auffallend ist auch oft die Beziehung auf den sächsischen Genitiv:

Noch durch schlimmrer R e d e F r e v e l
Stand ich vor dem Schreckensbilde
Mehr als durch es selbst entsetzet,
Doch ich wiederhol s i e nimmer. V. 81

Daß nicht Achtung konnt' erwecken
R o s a b l a n k e n s H i l f s g e s c h r e i,

Der Meliore an der Seite
Sinnlos sank zur Erde hin, XIX. 166, 167

Weniger merkwürdig ist, daß Brentano für »das Weib« das feminine statt des neutralen Pronomens setzt, z. B. X. 84 und 102; das tun auch andere Dichter, einmal um den Mangel eines betonten »es« zu umgehen, und dann des logischen Geschlechtes wegen. Dagegen ist sehr auffallend das IX. 14 gebrauchte Maskulinum »der eine«, »der andere«, das sich nur auf die vorhergehenden Neutra »Licht«, »Feuer«, »Wasser« oder auf »das Leichte« und »das Schwere« beziehen kann.

Die Beispiele für solche durch nachlässige Verwendung der Beziehungswörter entstandene Ungenauigkeiten, Unklarheiten, ja Unstimmigkeiten ließen sich mit leichter Mühe häufen. Aber nicht nur die Beziehungswörter vernachlässigt Brentano, er vernachlässigt die logische Fähigkeit der Sprache überhaupt. Denken wir nur daran, wie er die Tempora der Verben benutzt. Ohne jeglichen Grund wechseln oft in einer Romanze, ja in ein und derselben Strophe Präsens, Perfekt und Imperfekt ab. Konjunktive stehen an Stellen, wo ihnen jede Berechtigung abgeht, etwa dem Reim zuliebe, oder sie fehlen da, wo sie absolut nötig wären. Das Plusquamperfekt wird oft, wo es nötig wäre, nicht ausgedrückt. Kurz, es zeigt sich eine große Nachlässigkeit, die nur etwa in der Inkonsequenz der Behandlung der fremden Eigennamen, in der Zeichensetzung und der Orthographie des Dichters ihresgleichen hat. Nur ein paar Beispiele seien angeführt:

VI. 3, 22, VII. 26, VII. 2, 26, VIII. 12, 15, 17. 24, 51, 61, 73, 80, 86, 99, 124, X. 108, XIX. 186 usf.

Wollte man auf alle Unstimmigkeiten im sprachlichen Ausdruck aufmerksam machen, man würde mit Aufzählen kaum fertig werden. Das Ideal, dem Brentanos Sprache zustrebt liegt eben auf ganz anderem Felde als dem der Klarheit und Präzision. Ich stelle im Folgenden noch ein paar Beispiele zusammen, um einen Begriff zu geben, was für syntaktische Freiheiten Brentano sich erlaubt.

Daß Meliore eingestehe,
Daß uns Pflicht und Sitte bindet,

Wie für Wissenschaft gesehen
Er die weißen Klingen blinken. V. 6
Und den letzten Flug erhebend,
Zu den Göttern aufzudringen,
Bringt, den Gnadenstoß zu geben,
Euch der Teufel gar von Sinnen. V. 104
Lasse sinken all dies Trachten,
Laß es sinken! Diese Sonne,
Lasse wachsen diese Schatten,
Sinkt zur Ruhe, wächst zum Troste! VI. 60

(Eine Strophe, die mir ganz unverständlich ist, und zwar auch in der von Michels gebrauchten Interpunktion.)

Und sie schürzt die Decke, sprechend:
Den durch Gott ein Weib geschlagen,
Seht das Haupt des Holofernes,
Seht . . . . VIII. 71
Und das Volk lauscht tief beweget,
Denn die Sonne widerstrahlend
Spielet, die nicht auszusprechen,
Lieder durch die goldne Harfe. VIII. 98

IX. 103, 104, X. 22, 27, 98, XIII. 10, 57, XVI. 52, XIX. 50 bis 55, 97, 106, 146.

Gern erlaubt sich Brentano auffallende Satzeinschachtelungen, zum Beispiel:

Sieht er, aus dem Fenster rufend:
„Leitern, Hilfe!“ Jacopone. IX. 84

XVII. 27, 78 und andere.

Auch apocoinustellung kommt vor: XV. 51.

Besonders liebt Brentano auch, irgend eine vergessene Bestimmung am Schluß des Satzes in einem kleinen Nachsatz nachzuholen, der sich dann syntaktisch nicht mehr recht eingliedern läßt; z. B.: X. 45.

Durch alles dieses, sowie durch häufige Anakoluthe (d. h. aus der Konstruktion fallen) z. B.: VIII. 100, XIII. 57, XVIII. 39 XIX. 32 und Kontraktionen: V. 4, VII. 5, 25, VIII. 34, 107, X. 27 usw. nähert sich die Sprache Brentanos der Sprech-Sprache und zeigt deren Schwäche und Stärke, d. h., leicht

neigt sie zu Stillosigkeit, zum Banalen einerseits, andererseits aber birgt sie eine lebendige, köstliche Frische. Brentano hat den Vorteil voll auszunutzen verstanden, aber auch den Fehler nicht immer vermieden.

C. Logische Schnitzer.

Die grenzenlose Inkonsequenz Brentanos spiegelt sich vielleicht am besten in diesen logischen Verstößen. Ich wüßte wenige Dichter, die sich so starke Beispiele hätten zuschulden kommen lassen. Gewiß sind sie, wie schon Morris in der Einleitung seiner Ausgabe der Romanzen von 1903 (S. 76) bemerkt, von geringer Wichtigkeit für den poetischen Genuß; aber sie illustrieren doch die große Sorglosigkeit Brentanos dem logischen Gehalt gegenüber und bieten dadurch einen starken Beweis mehr, und ganz ohne Einfluß auf den ästhetischen Wert sind sie meines Erachtens auch nicht.

Ich stelle im Folgenden einige wenige Beispiele zusammen. Sie gestatten einen guten Einblick in Brentanos Art.

Es widerspricht z. B. der Natur, wenn er XVI. 100 von »buntgefleckten Lämmern« spricht, oder wenn er XVI. 108 sagt: »Wie der Quell von Felsengipfeln stürzt und springt . . . .« unmöglich ist auch, daß XV. 97 Pietros Locken noch »taubereift« sind, nachdem er so lange im Feuer bei der Rose gekniet ist. Auch die Bäume XV. 79 konnte er kaum so rasch fällen.

Oft widerspricht sich Brentano geradezu selber, z. B. wenn er VIII. 96 »schwarzgeschleiert« sagt, nachdem 94 ausdrücklich steht: »schleire mich mit weißer Farbe . . . . « — oder, wenn X. 56 gesagt wird, Azrael habe den Schlaf erfunden, trotzdem lange vorher X. 30 schon Michael die Erde »schlummernd« sah und sie »erweckt« hat. Auch dieses »schlummern« steht im Widerspruch zu dem in Strophe 27 Gesagten, so daß man annehmen muß, der Erzengel Michael habe gelogen.

Auf den Widerspruch zwischen der Rede des Agnus castus und dem spätern Geschehen XII. 36, XII. 217 hat schon Morris hingewiesen, ebenso auf den XVI. 10 angewendeten Rosenkranz, der doch erst erfunden werden soll.

Kleinere Versehen liegen vor XV. 67, wo Rosablanka sagt, sie kenne alle Kräuter, die im Rezept stünden »außer Teufelsfuß und Krone«: von denen aber ist im Rezept gar nicht die Rede. — Oder XVI. 23, wo die Kerzen plötzlich noch brennen, nachdem XIV. 116 ausdrücklich steht: »Doch nun lischt der Kerzen Schimmer . . . .« — Oder XIX. 116 ist von den Kindlein als den »Tiefbetrübten«, die »traurig« stehen, die Rede, und drei Strophen weiter heißt es von Ihnen: »Ach! sie kennen nicht das Scheiden, freuen sich . . . .« — und solche Beispiele gibt es unzählige. Sie zeigen deutlich, wie Brentano einem momentanen poetischen Einfall zulieb jede andere Rücksicht auf die Seite schiebt, ja, wie ihm das, was er selber ausdrückt, oft nicht wichtig und nicht deutlich sein kann.

Schlimmer aber als diese logischen Schnitzer, die uns zwar auch ab und zu ungeduldig machen können, sind innere Unstimmigkeiten, Verstöße gegen innere Wahrheit. Leider kommen auch solche vor; sie sind zwar nicht sehr zahlreich und auch nicht grob, aber immerhin genügend, um den unangenehmen Eindruck der Spiegelfechterei aufkommen zu lassen. Z. B.:

V. 92 in seinem großen Schmerze bittet Guido den Himmel um »Bären«. VII. 36 die negative Ausdrucksweise: »Ihn faßt kein kalter Arm« in dieser Schreckensszene wirkt viel zu verstandesmäßig kühl. XII. 182 das herrische »Du sollst« im Munde der demütigen Rosarose, die sonst fast mehr die Magd Jacopones ist und immer nur bittet, ist psychologisch unmotiviert une verleiht Rosarose einen Zug, der zu ihrem sonstigen Wesen gar nicht paßt.

XV. 83 daß Pietro in seinen rasenden Liebesreden die litarische Anspielung auf Prometheus macht, wirkt auch unwahr. Brentano mochte eine solche ja nahe liegen, aber doch sicher nicht dem jungen Gärtner in seinem Schmerz.

XIX. 88 auch diese Wortspielerei im tiefen Schmerz wirkt unwahr und daher poetisch unschön.

Diese fortwährende Inconsequenz Brentanos ist störend; um ein Bild zu gebrauchen: es ist, als bewege man sich auf schwankendem Grunde durch wundervolle Säle. Durch das Schwanken

wird ein gewisses unangenehmes Gefühl erregt, das den vollen Genuß der vorhandenen Schönheiten hindert.

D. Katachresen.

Eine besonders starke Stütze meiner Ansicht, daß Brentano gegen den logischen Gehalt, gegen den Grundgehalt der Wörter zugunsten des poetischen Stimmungsgehaltes verstößt, bilden die häufigen Katachresen. Natürlich ist es müßig, eine Katachresenjagd zu veranstalten; denn schließlich, wenn man sich dem Zauber einer Dichtung nicht gefangen geben will, so kann man unzählbare Katachresen in ihr finden. Gerade diese Frage wirft ein interessantes Licht auf die Tätigkeit ihres Lesers. Die erste Voraussetzung ist eben, wie Theodor A. Meyer darlegt, das Verstehenwollen. Jedes Wort bietet an und für sich eine große Menge von Vorstellungs-, Stimmungs- und Beziehungsmöglichkeiten, die gar nicht immer untereinander im Einklang stehen, sodaß es meistens leicht ist, eine zu der vom Dichter hervorgehobenen im Widerspruch stehende zu finden. Daher hängt der Genuß einer Dichtung so stark von der Suggestibilität des Lesers ab; daher ist es möglich, daß man über allerschlimmste Katachresen hinweglesen kann, ja, daß oft scharfsinnige, kluge Menschen die Fehler nicht merken, während sie einem platten Witzbold in die Augen springen. — Die starke Suggestibilität bietet, wie es fast alle Dinge im Leben tun, Vorteile und Nachteile. Sie ermöglicht ein innigstes Einfühlen und Nachempfinden und erhöht dadurch sicher den poetischen Genuß, macht aber ein objektives, klares Urteil schwer.

Es ist nun die Frage, was man als Katachrese gelten lassen will. Jeder ist da so ziemlich auf sein eigenes Gefühl angewiesen. Vielleicht könnte man die Definition etwa so geben: Katachrese ist ein Mißverhältnis zwischen Beziehungs- und Grundgehalt (was sich dann häufig mit occasionellem, d. h. vom Dichter gemeintem und usuellem, d. h. dem täglichen Sprachgebrauch entsprechendem Gehalt deckt) der einzelnen Wörter oder auch Wortverbindungen, das so groß ist, daß es auch in der der Stelle entsprechenden poetisch gehobenen Stimmung als Vorstoß empfunden wird. Leider ist dabei der subjektiven Auffassung immer noch ein weiter Spielraum gelassen.

Im allgemeinen ist man gegenüber Verstößen des visuellen Gehaltes besonders emfindlich, aber auch hier nicht alle Menschen gleich, wie das bekannte Beispiel aus der »Jungfrau von Orléans« lehrt:

Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie liebend mir entgegen . . .

Ich habe die Stelle so und so oft gelesen und mich nie daran gestoßen, bis ich durch fremden Hinweis darauf aufmerksam gemacht wurde. Jetzt freilich ist es mir unmöglich, die Worte zu hören, ohne dabei die Komik zu empfinden.

Meistens gehen Katachrese und Schwulst bei Brentano zusammen, oder besser gesagt, die stärksten katachretischen Ausdrücke finden wir in den im Stil des 17. Jahrhunderts geschriebenen Stellen, in den der spanischen Romanzenpoesie nachgeahmten prunkvollen Bildern, auf die schon Morris (Ausgabe von 1903 Einleitung S. 70) hingewiesen hat. Aber auch die weniger krassen Beispiele sind interessant. Im Folgenden stelle ich einiges, was ich als Katachrese empfinde, zusammen:

Unterm Zorn der dunklen Dornen,
Läßt die schwarze Rose wanken
Tränenschwere Trauerglocken. II. 8

Um des Tores Bogen ranken
Engel sich, aus rotem Golde,
Und von ihren Händen fallen
Purpurrote Morgenrosen.
Wo sie zu dem Monde fallen,
Scheinet er von blankem Golde,
Eine Sichel, die am Abend
Rosen streute für Auroren. II. 43, 44

Denn ich seh auf seinen Wangen
Blasser Lilien Kelch erschlossen,
Der von Tränen bittern Grames
Bis zum Tode überflossen. IV. 53

Gerade dieses Beispiel ist für Brentano typisch; von einer bildhaften Vorsellung ist keine Spur vorhanden, oder besser ausgedrückt, der visuelle Grundinhalt der einzelnen Wörter ist Bren-

tano gar nicht zum Bewußtsein gekommen; er hat nur den Gefühlsinhalt erfaßt, doch ist der visuelle so stark, daß er sicher bei den meisten Lesern durchdringt, und so die Katachrese empfunden wird.

Apo spricht: „Was meiner Ehre,
Meiner Lehre du zum Schimpfe
Sprachst, des Streites freche Quelle,
Sollst du in den Bart mir spritzen!“ V. 61

Gleicht das trübe Wortgefechte,
Das die Schule um uns stricket,
Nicht dem Korb, ... V. 101

Hier würde ich die Konjunktur »Wortgeflechte« vorschlagen, um die Katachrese aufzuheben.

Schmähst du meines Bruders Ehre,
Dieser Musenalpe Zierde,
Sonnenglänzend auf dem ew'gen
Eispalaste der Juristen, V. 122

So wie öder Berge Gipfel,
Von Geschlechte zu Geschlechte
Ihre alten Knoten schlingend. V. 125

Lasset ihr euch selbst verwetternd
Euren trüben Schwall verwittern. V. 140

Also schwieg die junge Erde,
Da der Mensch, der Gottgeschaffne,
In dem Kelch des jungen Lebens
Sinnend schwankt' und weint' und lachte. VIII. 14

Und ihr Herz, in Schmerz versteinet,
Floß in salz'gen Quellen her. X. 36

„Weh, mein Weib, du Jugendrose,
Auf dem Wasser der Demanten
Spiegelt deiner Schöhnheit Sonne
Ihres Abendrotes Flamme!“ XII. 175

Ganz besonders schwülstig sind die Mondvergleiche VII. 2, 22 ff. Noch einige andere seien bloß angeführt: VI. 42, VII. 30, VIII. 39, 88, IX. 120, 123, XII. 234, 236, XIII. 38, XIV. 6, 8, 20, 33, 80, 98, XVI. 97, XIX. 2, 143.



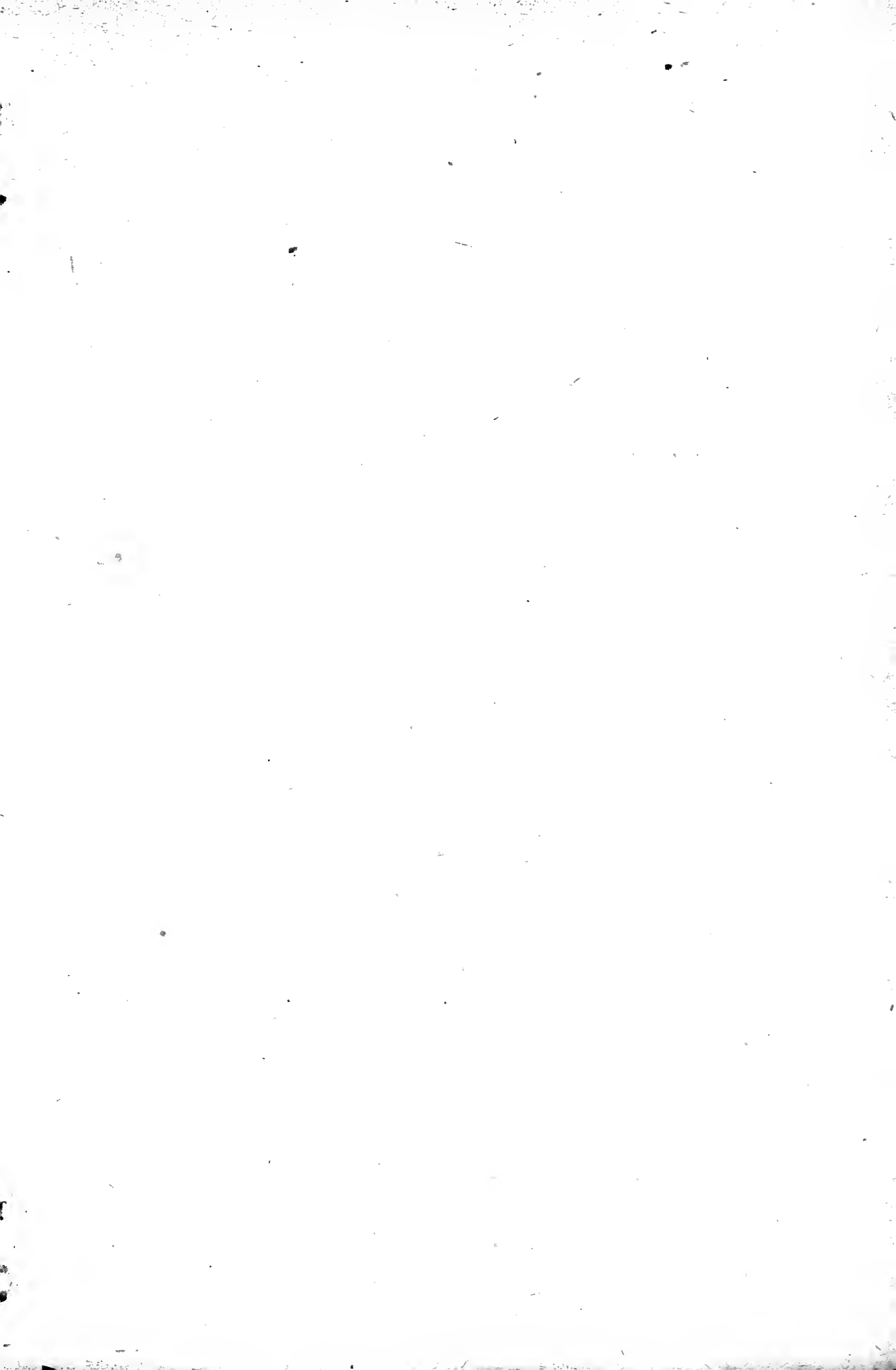
Rückblick.

Zum Schluß möchte ich nochmals die Resultate der Arbeit kurz zusammenfassen. Das Ideal, dem Brentanos Sprache zustrebt, liegt nicht in der Richtung der Klarheit und Prägnanz. Dem Dichter ist die Sprache nicht ein Organ, wodurch er seine Gedanken den andern möglichst deutlich und scharf mitteilen will. Er strebt vielmehr darnach, sie aus dem Reich des Verstandes loszulösen, sie von den starren Fesseln der Logik zu befreien. Nur allein dem Gefühl soll sie dienstbar sein. Er will sie fähig machen, möglichst viel Gefühlswerte in sich aufzunehmen; er will die Ausdrucksmöglichkeit in dieser Hinsicht so steigern, daß auch die leiseste Stimmungsschwingung in Sprache umgesetzt werden kann.

Sicher hat er Vieles geleistet, ja Neues gebracht. Die Sprache ist ihm dienstbar; sie strömt ihm förmlich zu, und er schaltet mit ihr nach seinem Belieben. Man hat ihn darum zu den großen Sprachkünstlern gezählt, zu den Sprachschöpfern und Sprachbeherrschern. Mir scheint das nicht ganz richtig zu sein. Gewiß ist ihm die Sprache eine biegsame Materie, die er nach seinem Willen formen kann, und nicht wie vielen andern, eine starre, widerstandleistende Masse, die man nur unter größter Anstrengung zu bezwingen vermag; aber mir scheint, er hat seine große Sprachfähigkeit nicht immer recht gebraucht. Auf die Seite des Gefühls hin hat er die Sprache freilich bereichert, sie biegsam gemacht und aus einer gewissen Starrheit erlöst; aber die andern Fähigkeiten der Sprache (und sie ist nicht nur ein Organ des Gefühls), hat er dabei brach liegen lassen, so daß sie verkümmern mußten. Ja manchmal hat er

seine Sprachbegabung geradezu mißbraucht; er hat, um in dem obigen Bild zu reden, wie spielende Kinder in übermütiger Laune allerlei Zerrfiguren und Fratzen gebildet. Darum möchte ich ihn nicht zu den großen Sprachmeistern zählen, trotzdem er ein außergewöhnlich sprachbegabter Mensch war.

Auch hierin ist die Sprache Spiegelbild des Charakters. Brentano ist ein feinbegabter Mensch; das Leben lacht seinen Fähigkeiten nur so zu; er greift aber nur die Gefühle heraus; virtuos durchkostet er sie, und Wundervollstes bietet sich ihm dar. Aber Wollen und Wirken und Denken werden durch die Ueberkultur des Gefühls brach gelegt. Auch die tollen Capricen und Capriolen in seinem Leben fehlen nicht; so hat er es eben trotz großer Begabung nicht zur Gestaltung seines Lebens, nicht zum »großen Menschen« gebracht. Zu vieles vermissen wir an ihm, um uns ihm restlos hinzugeben. Aber wenn man auch manches anders haben möchte, und wenn man ihn auch nicht zu den »Ganzgroßen« zählt, zu den echten Dichtern darf man ihn doch zählen, und wer seinen Sinn offen hält, dem wird er trotz aller Mängel feinsten poetischen Genuß zu bieten vermögen und dadurch auch Bereicherung des eigenen Lebens.





Lebenslauf.

Ich, Clara Boßhardt wurde am 13. März 1894 als Tochter des Lehrers Friedrich Boßhardt von Zäziwil geboren, besuchte die Primarschule in Bümplitz und Bern, die Mädchensekundarschule und das Lehrerinnenseminar in Bern. 1912 bestand ich das Patentexamen und wirkte hierauf ein Jahr an der Oberabteilung der zweiteiligen Primarschule in der Kurzenei im Emmental. Im Frühling 1913 ließ ich mich an der Berner Hochschule immatrikulieren und bestand 1915 das Sekundarlehrerexamen. Nach ungefähr anderthalbjähriger Tätigkeit an einer Mittelschule in Neuwedell in der Neumark ließ ich mich im Herbst 1916 wieder in Bern immatrikulieren. Ich betrieb hauptsächlich das Studium der deutschen Sprache und Literatur sowie der allg. Geschichte. Allen meinen Lehrern bin ich zu lebhaftem Dank verpflichtet.
